

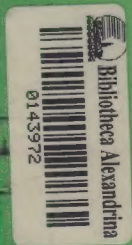
د. نبيل راغب



قضية الشكل الفني
عند
نجيب محفوظ

أولية لأصولها الفكرية والجمالية
أارية بمناسبة فوزه بجائزة نوبل للأدب

لعام ١٩٨٨



د. نجيب راغب

قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ

دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية
طبعة تذكارية بمناسبة فوزه بجائزة نوبل للأدب
لعام ١٩٨٨



المكتبة الوطنية والارشيف للدولة الكويتية

١٩٨٨

طبعة الثالثة (تذكارية)

إهداء

إلى كل فنان يضيف إلى حياتنا لمسة جميلة
ويمنحنا لمحة مشرقة

أهدي هذه الدراسة ..

المؤلف

فهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة الطبعة الأولى	٧
مقدمة الطبعة الثانية	١٥
مقدمة الطبعة الثالثة	١٩
● الفصل الأول : المرحلة التاريخية الرومانسية	٢١
- عبت الأقدار	٢٣
- رادوبيس	٣٢
- كفاح طيبة	٥٢
● الفصل الثاني : المرحلة الاجتماعية الواقعية	٦٩
- القاهرة الجديدة	٧١
- خان الخليل	٨٤
- زقاق المدق	١٠٣
- بداية ونهاية	١٦٨
★ الثلاثية :	
١ - بين القصرين	١٢٨
- قصر الشوق	١٥٢
٣ - السكرية	١٧٧
● الفصل الثالث : المرحلة النفسية المتطورة	٢٠٣
- السراب	٢٠٥

● الفصل الرابع : المرحلة التشكيلية الدرامية ٢٢٣

- أولاد حارتنا ٢٢٥
- اللص والكلاب ٢٤٢
- السحان والحريف ٢٥٧
- الطريق ٢٧٨
- الشنخاذ ٢٩٢
- ثرثرة فوق النيل ٣١١
- مرامار ٣٣٣
- المرايا ٣٥١
- الحب تحت المطر ٣٧٠

● خاتمة ٣٨٩

مقدمة الطبعة الأولى

تدور هذه الدراسة أصلاً حول « قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ » ولا يعنى هذا أن أحكاماً لا تقبل الجدل سوف تصدر بعد الانتهاء من بحث القضية نفسها ٠٠ إذ أن الغرض الأساسى من هذه الدراسة هو عرض القضية فى ضوء جديد دون التأثير بالأحكام التى صدرت من قبل على أعمال نجيب محفوظ سواء فى كتب أو فى مقالات متناثرة على صفحات المجلات والصحف ٠٠ حيث أن معظم هذه الدراسات المتعجلة قد التزمت بالمناهج التقليدية التى تفترض نظرية معينة ثم تحاول تطبيقها بل وفرضها على الأعمال الفنية ومن هنا كان رفض الأعمال التى لا تتفق والنظرية المفروضة ٠ وكان ميدان النقد الأدبى قد تحول الى ساحة قضاء بحكم فيها بالبراءة أو بالادانة طبقاً لنصوص قانونية وتقنينات لا تقبل الجدل أو المناقشة ٠٠ وللققاد العذر فى ذلك إذ أن معظم المناهج النقدية التى ظهرت فى أوروبا بدأت من النظرية وانتهت الى العمل الفنى وبحكم تأثيرنا نحن فى الشرق العربى بالثقافة الوافدة من الغرب اعتقد الكثير من النقاد والدارسين انه لا مناص من فرض النظريات النقدية المطبقة فى الخارج على أعمال فنانينا ، ومن هنا كان التأثير الواضح لمنهج أدوين موير فى كتابه « بناء الرواية » و « فورستر فى « ملامح الرواية » وبرسى لبوك فى « الرواية كحرفة » وغيرهم من النقاد الذين حاولوا ابتداع نظريات جمالية معينة فيما يختص بشكل أو بناء الرواية ثم فرضها على أعمال

كبار الروائيين من أمثال تولستوى واميلى برونتى وتوماس هاردى ودستوييفسكى وناكرى وجويس وجين أوستن ومارسيل بروست وغيرهم وبناء على ذلك صدرت أحكام هؤلاء النقاد بفرض تقسيمات معينة على أعمال هؤلاء الكتاب فنجد أن الرواية عند تاكرى وديكنز تقع تحت باب رواية الشخصية. وعند اميلى برونتى وتوماس هاردى تقع تحت باب

الرواية الدرامية ، وعند مارسيل بروست وجيمس جويس تحت باب الرواية التسجيلية ٠٠ ثم قسموا الشخصيات الى شخصيات متكاملة وحية وأخرى نمطية وسطحية ٠ ونسوا في غمرة اهتمامهم بهذا التنظير النقدي أن العمل الفني نفسه هو نقطة البدء في الدراسة ومنه تستنبط النظريات والأحكام التي تصدر عليه ذاته والتي لا يمكن فرضها على أى عمل آخر إذ أن الأعمال الفنية تختلف عن بعضها البعض مثل بصمات الأصابع حتى ولو كانت من خلق كاتب واحد ٠

تلك هي نقطة البدء في هذه الدراسة التي تعتمد أساسا على العقل الفني بصرف النظر عن أى أحكام صدرت عليه من قبل ٠٠ ولذلك لم أحاول تبويب الدراسة الى قوانين جامدة أو مقننات مصطنعة بل تركت التسلسل التاريخي لروايات نجيب محفوظ يشكل الهيكل العام للدراسة حتى يتمكن القارئ من وضع يده على التطور الذي طرأ على أعماله عملا وراء الآخر منذ كتب « عبث الأقدار » سنة ١٩٣٩ الى أن كتب « ثرثرة فوق النيل » سنة ١٩٦٦ ٠ وعبر هذه الرحلة التي استغرقت سبعة وعشرين عاما عثرت على أربع نقاط تحول في خط السير ، ولم أحاول بطبيعة الحال أن أستخرج أحكاما من هذه النقاط حتى لا أفرض قوانين تتنافى مع منهج البحث الذي عملت من أجله الدراسة أصلا بل لاحظت أن هناك خصائص مشتركة بين بعض الأعمال ، ويبدو أن هذه الخصائص قد نبعت من التسلسل التاريخي نفسه لروايات نجيب محفوظ فنجد أن خصائص الأدب الرومانسي من مثالية وطموح ونقاء وخلود وسمو قد تركزت في مرحلة الروايات التي استقت مضمونها من التاريخ الفرعوني والتي بدأت برواية « عبث الأقدار » سنة ١٩٣٩ ثم « رادوبيس » سنة ١٩٤٣ ٠ ثم « كفاح طيبة » سنة ١٩٤٤ ثم تلتها المرحلة التي حملت بصمات الأدب الواقعي من دقة في التصوير الفوتوغرافي لأحوال المجتمع المصري من مطالع القرن الحالى وتكريس صفحات وفصول طويلة لوصف التفاصيل الدقيقة التي كوئت ملامح المجتمع في تلك الحقبة ٠ وهذه المرحلة بدأت برواية « القاهرة الجديدة » سنة ١٩٤٥ ، ثم « خان الخليل » سنة ١٩٤٦ ثم « زقاق المدق » سنة

١٩٤٧ ثم « بداية ونهاية » سنة ١٩٤٩ ثم الثلاثية « بين القصرين » سنة ١٩٥٦ ٠ « وقصر الشوق » « والسكرية » سنة ١٩٥٧ وقطعت هذه المرحلة الواقعية رواية كانت بمثابة النبتة الغريبة في تربة لم تعد لها وهي رواية « السراب » التي كتبها نجيب محفوظ سنة ١٩٤٨ والتي انتهج فيها المنهج السيكلوجي البحث من حيث خلق عقدة في العقل الباطن عند البطل تتحكم في تصرفاته وتتسبب في خلق المتاعب وانارة المشكلات

الى ان تحل عن طريق التعرف عليها وعلى كنهها .. ولذلك كانت هذه الرواية بمثابة « المرحلة النفسية المبتورة » فى أدب نجيب محفوظ حيث انها لم تجد امتدادا لها كما حدث فى بقية المراحل الأخرى . هناك رواية أخرى كتبها نجيب محفوظ سنة ١٩٥٩ . ونشرت مسلسلة بجريدة الأهرام ولكنها لم تنشر الى الآن فى كتاب ولذلك لم أتمكن من التعرض لدراسة شكلها الفنى اذ لم يكن فى امكاني الحصول عليها مسلسلة أو دراستها بعد مرور سبع سنوات على قراءتي لها ولم يتبق فى الذاكرة عنها الا مواقف وملامح لا تكفى للكتابة عنها . هذه الرواية هى « أولاد حارتنا » .

ثم تهل علينا المرحلة الرابعة فى هذه الرحلة الطويلة التى بدأت برواية « اللص والكلاب » سنة ١٩٦٢ . و « السمان والحريف » سنة ١٩٦٢ ، ثم « الطريق » سنة ١٩٦٤ ، ثم « الشحاذ » سنة ١٩٦٥ . ثم « ثرثرة فوق النيل » سنة ١٩٦٦ . هذه المرحلة التى امتازت بالصراع الدرامى الذى برز طوال هذه الأعمال وكان بمثابة العمود الفقرى لجسم الرواية الحى وكل ما نبع منه كان بمثابة تشكيلات فنية رائعة سواء تجتمعت على هيئة مواقف درامية أو أحلام نوم أو يقظة أو عود الى الماضى .. الخ .

ولكن ليس المقصود بالكلام الذى مضى ان نجيب محفوظ كان مؤرخا ثم باحثا اجتماعيا ثم عالما نفسيا ثم فنانا تشكيليا .. اذ ان الأساس فى هذه الدراسة قد بنى على فنية الشكل من حيث انه تكوين جمالى يخضع لكل خصائص التكوين الدرامى من لغة تناسب الموقف الذى تعالجه ، وسرد يجسد الشخصية داخل المواقف ويساعدها على أن تحيا بين صفحات الرواية ، وحوار يبرز الحلجات النفسية ويلون الملامح الداخلية للشخصيات ورسـم دقيق للملامح الشخصيات وظلالها وتأثيرها على من حولها وتأثيرها بما يدور حولها . ثم العلاقات الحية التى تنشأ بين الموقف والشخصية ، وبين الأحداث والحبكة ، وبين الملحة والأخرى . وبين الشكل والمضمون حيث انهما شىء واحد والفصل بينهما يعنى فصل روح العمل الفنى عن جسده ، أو باختصار قتله وتحطيمه . ولذلك أزجـو أن يكون فى اعتقاد القارى ان دراسة قضية الشكل لا تعنى دراسته منفصلا عن المضمون فنوف يلاحظ أثناء القراءة ان المضمون قد نوقش من خلال دراسة الشكل ، وان الشكل قد درس من خلال مناقشة المضمون . ولذلك كان حجر الزاوية فى الدراسة هو العلاقة الحية بين الشكل والمضمون ، ومدى تأثيرها على الشكل النهائى الذى خرج به العمل الفنى الى الوجود بصرف

النظر عن مادة المضمون نفسها سواء كانت تاريخية أو اجتماعية أو فلسفية أو نفسية . فالذى يهمنا فى أعمال نجيب محفوظ هو التفاعل الدرامى وأثره فى التكوين العضوى الذى يؤدى فى نهاية الأمر الى الخلق الحى للعمل ذاته وذلك من خلال استعمال الكاتب لأدواته الفنية من خلق للشخصيات داخل المواقف الدرامية ، ثم تكامل المواقف مجتمعة داخل الشكل العام ، والى أى مدى نجح فى استقلال هذه المعطيات فى خلق عمله الفنى ولماذا . . وفى أى المواضع فشل فى الاستفادة من هذه الأدوات والسبب فى ذلك ، ولذلك نأت هذه الدراسة عن ميدان التاريخ والاجتماع وعلم النفس والفلسفة وركزت كل أضوائها على نجيب محفوظ الفنان الذى نجح فى تطوير الشكل فى رواياته بما يتلاءم ومضمونه الفنى عبر ثلاثين عاما .

وأهمية « قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ » ترجع أساسا الى استفادته من تجارب السابقين له فى ميدان الرواية المصرية ، وتجنبه لأخطائهم الشائعة ، والتى نتجت بسبب عدم وجود تقاليد قديمة فى الأدب العربى للرواية بمفهومها الحديث . وفى الحقبه التى سبقت نجيب محفوظ نجد حافظ إبراهيم يؤلف « ليالى سطيج » ويتبع فيها أسلوب المقامة على طراز حديث عيسى بن هشام . ويناقد سطيج مع أصدقائه مشكلات المجتمع من تغلغل الأجانب فى مرافق الحياة وانتشار الفساد فى أجهزة الحكومة والعراقيل التى يضجعها الاستعمار فى سبيل نهضة البلد . . ولا يوجد بها ظل من الصراع أو الحبكة أو التشكيل الدرامى . ثم ظهرت قصص جورجى زيدان التى أرخ فيها للعرب والاسلام وكان هدفه الأول هو إبراز التاريخ وترغيب القارئ فى الاطلاع عليه . يقول هو نفسه فى مقدمته لقصة « الحجاج بن يوسف » :

« وقد رأينا بالاختيار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس فى مطالعته والاستزادة منه . وخصوصا لأننا نتوخى جهدنا أن يكون التاريخ حاكما على الرواية لا هى عليه . كما فعل بعض كتبة الأفرنج . ومنهم من جعل غرضه الاول تأليف الرواية . ، وانما جاء بالمقائى التاريخية للباس الرواية ثوب الحقيقة . فيجره ذلك الى التساهل فى سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء . أما نحن فالعمدة فى روايتنا على التاريخ وانما نأتى بحوادث الرواية تشويها للمطالعين فتبقى الحوادث التاريخية على حالها . وندمج فى مجالها قصة غرامية نسوق المطالع الى استمتاع قراءتها » .

وهكذا كان جورجي زيدان صريحا في هدفه من كتابه للرواية التاريخية وقد اعتمد على الصدف اعتمادا كبيرا في حل الأزمات مما أحدث الكثير من الفجوات في شكل الرواية هذا إذا كان لها شكل أصلا وامتازت شخصياته بالسطحية وعدم التلوين .

ثم نجد المنفلوطي الذي اتخذ من رواياته منبرا للوعظ والارشاد وحض الناس على الفضيلة والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر مما نلمسه واضحا في « العبرات » و « النظرات » و « في سبيل التاج » و « ماجدولين » الخ . ثم المازني الذي دخل الميدان بقصصه « ابراهيم الكاتب » و « ابراهيم الثاني » و « عود على بدء » و « ثلاثة رجال وامرأة » و « ميدو وشركاه » ولكنه لم يحترم الشكل أيضا وكان استرساله في السرد للأحداث سببا في اقترابه من الأدب الصحافي أو أدب الاعترافات الذي نجده واضحا أيضا في رواية العقاد « سارة » وكذلك اتخذ طه حسين رواياته منبرا للهجوم على الوس الذي ساد المجتمع المصري في الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن وذلك يبرز واضحا في « المذبذبون في الأرض » و « شجرة البؤس » و « دعاء الكروان » وركز طه حسين كل همه في إبراز الجوانب البائسة للمجتمع ومن هنا فقدت رواياته الشكل الفني النابع من المضمون واقتربت من ميدان الإصلاح الاجتماعي .

لم يقترب أحد الأدباء السابقين من شكل الرواية بفهمه الدرامي العميق سوى محمد حسين هيكل في « زينب » التي تعد بداية التقاليد الروائية في الأدب العربي عامة . وقد وصف فيها الحياة الريفية ولكن النزعة الرومانسية تغلبت عليها وكانت الشخصيات بعيدة عن الدراسة العميقة والمواقف قليلة الأبعاد الفنية ولهيكل العذر في ذلك لتأثره بدراسته في أوروبا التي سيطرت عليها بقايا من رومانسية القرن التاسع عشر ، وأيضاً لعدم وجود تقاليد في الأدب العربي يستند إليها لإخراج روايته في الشكل الفني المتعارف عليه للرواية عالمياً .

ومن هنا كانت أهمية « قضية الشكل عند نجيب محفوظ » لأنه أرسى تقاليد جديدة استقاهها من دراساته المستفيضة في الفنون المختلفة واطلاعه على الأدب العالمي بمعناه الواسع ثم هضمه لكل هذه الثقافات والأشكال الجديدة مما ساعده على بعد الرؤية وعمق النظرة وطول النفس في السرد الفني والتشكيل الدرامي لأعماله الروائية الطويلة . وتفادى أخطاء المنفلوطي والمازني وحافظ ابراهيم وجورجي زيدان والعقاد وطه حسين

وهيكل سواء تركزت هذه الأخطاء في الوعظ والإرشاد أو الاسترسال السردى أو المذكرات أو الرسائل والحواطر أو أدب الاعترافات أو الشطحات الرومانسية أو الهجوم على عيوب المجتمع ومحاولة اصلاحها واعتبرها أخطاء لأن ميدان الأدب تحكمه عوامل جمالية وتشكيلية لا تسمح بكل هذه الأعباء التي تختص بها ميادين أخرى في الحياة .. فالوعظ والإرشاد وظيفه رجل الدين ، ودراسة التاريخ من عمل المؤرخ ، واصلح المجتمع من اختصاص علماء الاجتماع ، والاقتصاد .. والدراسات النفسية هي ميدان عالم النفس .. الخ .. وبناء على ذلك فلا يمكن للأديب أو الفنان أن يكون كل هؤلاء في شخص واحد ، وإذا حاول ذلك فسيصره الفشل حيث أنه يحاول ولوج ميدان ليس من اختصاصه وحمل أعباء ليس في مقدوره القيام بها . ومن هنا كانت محاولة كل فنان أن يتعدى ميدان اختصاصه محكوما عليها مقدما . وعليه اذن أن يركز كل اهتمامه في دائرة تخصصه ألا وهي الفن . لا أقول ان على الفنان أن يعيش في برج عاجي وأن ينفصل عن مجريات الأمور في مجتمعه المتطور ، ولكن أقول ان على الفنان أن يخدم وطنه ومجتمعه في ميدان تخصصه وهذا ما أدركه نجيب محفوظ بالفعل وكانت نتيجة ذلك ان أخرج الى العالم رواياته التي ركن فيها كل مجهوده واهتمامه وشغفه كفنان ، فلم يصب الشكل الفني عنده بتقوآت أو أورام كان من الممكن أن تقلل من حيويته أو تفسد من جماله العام .

ولم أحاول في هذه الدراسة أن افرض نظرية معينة على الشكل الفني لأعمال نجيب محفوظ ولكني حاولت استخراج واستنباط أحكام جديدة أملت على الأعمال نفسها وشكلها الفني فتركت التسلسل التاريخي لأعماله لكي يخضعها لكل معيار فني خاص بها دون فرض مقاييس خارجية ومقتنات مسبقة وأبتدأ منهج البحث من العمل الفني نفسه الى مقاييسه الذاتية وليس من المقاييس الخارجية والمعايير المفروضة وذلك على أساس أن كل عمل فني عبارة عن وحدة حية مستقلة بذاتها لها ظروفها ومقاييسها

الخاصة التي تنبع من داخلها وعلاقاتها الجمالية التي تربط خلاياها في كل عضوي متكامل . وبناء على ذلك يتسنى لنا الحكم على الكاتب بالنجاح أو الفشل بمدى توفيقه أو اخفاقه في الربط الحي لخلايا العمل نفسه بحيث يبدو لنا أخيرا في الشكل الفني الخاص به والنابع من مضمونه والذي يجعله مختلفا تمام الاختلاف عن أي عمل فني آخر .. ولذلك ناقشت كل عمل على حدة منفصلا عن الذي يليه ولم أحاول عقد مقارنات بين مختلف

الأعمال حتى يتسنى للقارئ أن يتتبع مجرى الأحداث وسير الخطوط التي تربط الشخصيات ببعضها البعض بحكم وجودها في مواقف تشكل الهيكل العام للرواية الذي يتفاعل مع المضمون تفاعلا عضويا وحيا لكي يخلق لنا العمل الفني أخيرا في صورته النهائية المعروفة لنا باسم الشكل الفني .

هذا الشكل الفني الذي ابتدعه نجيب محفوظ لأعماله هو الذي ميزه عن الكتّاب الذين سبقوه والذين لم يعملوا حسابا للشكل الفني لأعمالهم . سواء كان ذلك جهلا به أو تجاهلا له أو لعدم التمكن من السيطرة على أدواته الفنية ، أو لاعتيادهم الرواية وسيلة إلى هدف آخر لا يمت لأهداف الفن بصلة ، ولذلك فلا يهم شكل الرواية الفنية في قليل أو كثير طالما أنها تؤدي دورها سواء في الوعظ والارشاد أو في الإصلاح الاجتماعي أو في سرد الذكريات أو في تلوين الحوادث التاريخية بألوان جذابة تغري القارئ بالاطلاع على التاريخ .

وكان من نتيجة ذلك أن أخضع الشكل الفني للرواية عندهم - هذا إذا كان لها شكل فني أصلا - لمقتضيات الأحوال ، ولم يسيطر الكتّاب على أدواته الفنية السيطرة التي تؤدي به إلى خلق عمل حي ، ومن هنا لم يعتمد شكل الرواية في تلك الفترة عن الأشكال الأدبية الأخرى المعاصرة من بحوث أدبية ومقالات صحفية ومقامات مطولة ودراسات نقدية . الخ . وربما كان هذا من تأثير المنهج الصحافي على الكتّاب في تلك الفترة إذ أن معظمهم قد اشتغل بالصحافة سواء برئاسة التحرير كمحمد حسين هيكل وطه حسين أو في هيئة التحرير مثل العقاد والمازني .

أما نجيب محفوظ فقد كرس حياته لميدان الرواية ، وساعده تخصصه هذا في ابتداع أشكال جديدة وابتكار أساليب حديثة لم يستقها من الأشكال الأوروبية للرواية ولم يستنبطها من المحاولات التي سبقته ، بل دفعته إليها مراحل التطور الخلاق التي مر ولا يزال يمر بها . ويبدو هذا جليا في المعمار الفني الدقيق الذي امتازت به أعماله الأولى مثل « عبث الأقدار » و « رادوييس » برغم أن التوفيق قد خانته في « كفاح طيبة » التي سيطرت فيها المادة التاريخية على الشكل الدرامي مما جعله يقترب فيها من روايات جورجى زيدان . ثم المرحلة الثانية التي بدأت بالقاهرة الجديدة « وانتهت « بالثلاثية » والتي لم يخنه فيها معماره البازع سوى في روايتي « القاهرة الجديدة » و « زقاق المدق » إذ سيطرت الخلفية الاجتماعية على الصراع الدرامي فاقتربتا من الرواية التسجيلية

لما عن بقية روايات المرحلة وهي « خان الخليل » و « بداية ونهاية » و « الثلاثية » فلقد برزت فيها سيادة نجيب محفوظ على الموقف الدرامي بحيث لم تغفل من يده الخطوط الأساسية برغم ضخامة حجم الأعمال وخاصة في « الثلاثية » .

أما « السراب » فقد اتبع نجيب محفوظ فيها المنهج السيكولوجي بحلق بطل تكمن في أعماقه عقدة تحكم تصرفاته وتسبب له المتاعب حتى تحل أخيرا بالتعرف عليها ولم يجد هذا الاتجاه امتدادا في أدب نجيب محفوظ إذ أنه عاد بعد كتابة هذه الرواية الى المرحلة الاجتماعية الواقعية التي استأنفها برواية « بداية ونهاية » .

ثم تهل علينا المرحلة الأخيرة التي اطلعت عليها « المرحلة التشكيلية الدرامية » للتطور العظيم الذي أحدثه نجيب محفوظ في شكل الرواية بخلق علاقات درامية وصلات حية بين تشكيلات متفاعلة داخل البناء بحيث يحس القارئ بالصراع الدرامي وآثاره من تفاعل حي وتطهير نفسى من أول صفحة في العمل الى آخر صفحة منه . ولقد بدأت هذه المرحلة برواية « اللص والكلاب » واستمرت في « السمان والحريف » و « الطريق » و « الشحاذ » ثم « ثرثرة فوق النيل » .

ولا يعنى هذا ان نجيب محفوظ قد غير أدواته الفنية تغييرا كاملا في كل مرحلة بحيث انقطعت الصلة مثلا بين « عبث الأقدار » و « ثرثرة فوق النيل » . فسوف يلاحظ القارئ أثناء هذه الدراسة أن سيطرة نجيب محفوظ على أدواته الفنية من خيوط وأحداث ومواقف وشخصيات لم تتغير ولكنها تطورت تطورا خلاقا يناسب المضامين الجديدة التي يلتقطها بعين الفنان المتفحص . ومن هنا نشأت العلاقة الحية بين المضمون الذي يكون الشكل وترك الشكل يتفاعل مع المضمون ولذلك انعدمت في معظم أعماله الفجوة التي قد تفصل بين الشكل والمضمون وفيها يسقط العمل الفني جثة لا حراك فيها .

والى هذا الحد أترك القارئ لرحلته الرائعة التي ستبدأ عام ١٩٣٩ وتنتهى في عام ١٩٦٦ ولعل المراحل الأربع التي حاولت تحديدها تكون بمثابة محطات للراحة والاسترخاء يستأنف بعدها القارئ رحلته التي ستستغرق سبعة وعشرين عاما .

مقدمة الطبعة الثانية

يجدر بى فى مقدمة الطبعة الثانية لهذه الدراسة أن أتقدم بالشكر والتقدير للقراء الذين أقبلوا عليها بالاهتمام والمناقشة والتحليل ، رغم أن الدراسات النقدية لا تجد الإقبال الذى تجده الروايات والأعمال الفنية بصفة عامة ولذلك ليس من المعتاد أن تنفذ الطبعة الأولى لدراسة أكاديمية منهجية تتخذ من الموضوعية العلمية طريقا لها ، ومع هذا فإن فى إمكان القارئ على مستوى العالم العربى أن يثبت أنه ليس أقل من نظيره فى بقية أنحاء العالم فى التفكير المجاد والاهتمام العلمى بالأعمال التى ينتجها كبار الأدباء من أمثال نجيب محفوظ ، وكان هذا هو الدافع الرئيسى وراء إصدار هذه الطبعة الثانية المزيّدة . فقد أضفت إليها الأعمال الروائية التى لم تكن طبعّت أو ألقت عند صدور الطبعة الأولى عام ١٩٦٧ ، ففى ذلك العام لم تكن رواية « أولاد حارتنا » قد طبعّت فى كتاب وإن كانت نشرت مسلسلة بجريدة الأهرام عام ١٩٥٩ . وعندما صدرت فى كتاب عام ١٩٦٧ كان كتابى على وشك الخروج من المطبعة فاضطرت إلى إرجاء ضمها إلى الطبعة الثانية ، وخاصة أنها تعد رواية رائدة من جهة الشكل الفنى - محور هذه الدراسة - بحيث يمكن اعتبارها البداية الحقيقية للمرحلة الرابعة فى أدب نجيب محفوظ ، وهى المرحلة التشكيلية الدرامية التى تلت المرحلة الاجتماعية الواقعية والتى بلغت قمّتها فى « الثلاثة » .

فالجانب الميتافيزيقي الرمزي الذي بدأ بقوة وعنف في « أولاد حارتنا » يردد نفس الأصداء التي سمعناها في أول رواية لنجيب محفوظ: « عبث الأقدار » عام ١٩٣٩ ، ثم يستمر بنفس القوة والحياة في الروايات التي تلت « أولاد حارتنا » من أمثال « اللص والكلاب » و « الطريق » و « الشحاذ » وبدرجة أقل في « السمان والحريف » و « ثرثرة فوق النيل » و « ميرamar » و « الحب تحت المطر » نظرا لأن الحلفية الاجتماعية تعود للظهور والسيطرة مرة أخرى في الروايات الأخيرة ، بل أن المنهج الذي اتبعه نجيب محفوظ في تكوين الشكل الفني لرواية « ميرamar » يعد انضاجا لنفس المنهج الذي اتبعه في « أولاد حارتنا » وهو النظر الى الحدث الرئيسي في الرواية من وجهة نظر الشخصيات ، كل على حدة ومن خلال عصرها وبيئتها وثقافتها ونضوجها الفكري والعاطفي ، فإذا كانت « أولاد حارتنا » تنقسم الى حكايات أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة فإن « ميرamar » تنقسم هي الأخرى الى حكايات عامر وجدي وحسن علام ومنصور باهي وسرحان البحيري ، كل يروي الحدث أو الفكرة الرئيسية من وجهة نظره الخاصة .

وقد أضفنا الى الطبعة الثانية دراسات في الشكل الفني في الروايات التي صدرت بعد الطبعة الأولى وهي : « ميرamar » عام ١٩٦٧ و « المرايا » عام ١٩٧٢ و « الحب تحت المطر » عام ١٩٧٣ ، وفي الواقع فإننا اذا ضمنا رواية « ثرثرة فوق النيل » عام ١٩٦٦ الى هذه الروايات فسنجد أنها ربما شكلت مرحلة روائية خاصة بها لأنها شملت وأنضجت كل العناصر التي ميزت روايات نجيب محفوظ منذ « عبث الأقدار » . فيها نجد البعد الرمزي الميتافيزيقي وأحيانا الرومانسي التاريخي وأحيانا أخرى البعد الاجتماعي الواقعي وأحيانا ثالثة البعد النفسي التحليلي . كل هذه الأبعاد تداخلت وتشابكت في تشكيل درامي جعل من المستحيل الفصل بينها . وقد يقول قاري أنه اذا كان من المهم تقسيم أدب نجيب محفوظ الروائي الى مراحل مختلفة فإنه يجدر بنا إبراز مرحلة خامسة تمثلت في روايات « أولاد حارتنا » و « الطريق » و « الشحاذ » ، وهي مرحلة يمكن تسميتها بالمرحلة الميتافيزيقية الرمزية نظرا لأنها ركزت بصفة خاصة على هذه الخصائص دون غيرها . ولكن يجب أن نضع في الاعتبار أن تقسيم الدراسة ليس هدفا في حد ذاته بقدر ما هو تمكين القارئ من تذوق الأعمال الروائية لنجيب محفوظ ككل .

فتقسيم الدراسة الى هذه المراحل الأربع المتمثلة في المرحلة

التاريخية الرومانسية والمرحلة الاجتماعية الواقعية والمرحلة النفسية
المبتورة ثم المرحلة التشكيلية الدرامية لا يعنى مثلا أن المرحلة الاجتماعية
الواقعية كانت تخلو من التشكيل الدرامى والا لما كانت فنا أصلا ، أو أن
المرحلة التاريخية الرومانسية كانت تخلو من التحليل النفسى للشخصيات ،
أو أن المرحلة التشكيلية الدرامية كانت تخلو من بلورة ملامح المجتمع
المعاصر أو ايراد الرمز الذى يعد من أهم أدوات التشكيل الدرامى ، فعند
دراسة أدب نجيب محفوظ الروائى سنجد أن هذه المراحل متداخلة مع
بعضها البعض فى تسيج درامى معقد ومتشابك ، وعلى هذا يكون الدافع
وراء هذا التقسيم هو أولا : أنه يمتنع عملية التحليل النقدى بتحديد
اللامح العامة للقارئ ، وعليه أن يحدد ما يشاء من الملامح الأخرى التى
يراهها بارزة فى الروايات على اختلاف مراحلها ، ثانيا : أنه يساعد القارئ
على وضع يده على التطورات التى طرأت بمرور الزمن وجعلت الكاتب يركز
على استعمال أدوات فنية بعينها ويصرف النظر عن أدوات أخرى ، ولكن
صرف النظر هذا لا يعنى أن هذه الأدوات قد بليت بالفعل ولم تعد صالحة
للاستعمال ، بل يعنى أنها لم تعد صالحة فقط للمضامين الراهنة بحيث يجب
أن تخلص الطريق لأدوات أخرى أكثر صلاحية .

فالشكل الفنى لا يبلى بمرور الوقت متلما يحدث للأفكار العلمية ،
ولكن ما يصلح لرواية أو مرحلة معينة قد لا يصلح لأخرى ، أى أن هذا
لا يعنى اندثاره بل دخوله منطقة الظل لحين ظهور أو إلحاح المضمون الذى
يناسبه وبذلك يعود الى وظيفته الدرامية مرة أخرى بشرط أن يكون نحت
أمر الكاتب وفى خدمة المضمون الجديد ، وألا يفرض نفسه عليه حتى
لا يصبه فى قالب أصم ، وبذلك يعمل على تحطيمه وتشويه شخصيته
المميزة ، ولذلك كان من الطبيعى أن نجد بعض الأدباء فى القرن العشرين
يلجأ الى بعض الحطوط التشكيلية العريضة التى استعملها من قبل أدباء
من أمثال هوميروس وسوفوكليس وإريستوفانيس ، فإذا كان هذا يحدث
رغم الفجوة الزمنية الممتدة بطول عشرات القرون من الزمن فانه من الأكثر
احتمالا أن يحدث لنفس الكاتب الواحد الذى يعيش فى مجتمع وعصر
معرفين بملامح حضارية وثقافية مميزة ، ولكن الفارق بين الكاتب الفنان
والكاتب الوقتى أن الأول يرتفع فوق التفكير التقليدى لعصره وبالتالي
لا يترك المضمون الاجتماعى يسيطر على الشكل الفنى بحيث لا يستحيل
عمله الى مجرد عرض مسطح لأحوال المجتمع المعاصر ، أو أن يترك الشكل
الفنى يتحول الى قالب أصم أو قيد صارم ، بينما الكاتب الوقتى هو الذى

ينهمك في تصوير المجتمع فوتوغرافيا ويظن أن مهمته قاصرة على ذلك ، أو أن يفرض الشكل الفني الذي يفضلهُ هو أو الذي لا يستطيع تجربة غيره بحيث تتحول أعماله إلى صور باهتة ونسخ مكررة لنفس المضمون .

إن تقسيم المراحل الذي اعتمدت عليه هذه الدراسة لم يكن يعنى الانفصال الكامل بين كل مرحلة وأخرى ، فهذه المراحل كانت مجرد علامات على الطريق التي سلكها نجيب محفوظ منذ عام ١٩٣٩ حتى عام ١٩٧٣ ، فعلى الرغم من أن هذه المراحل قد تبدو متميزة بعلامات عامة معينة إلا أن الطريق ما زالت هي نفس الطريق ، ولا غرو في هذا ، فالنسيج الفكري والوجداني لكل كاتب لا يتغير من النقيض إلى النقيض بل تطرأ عليه تطورات بحكم احتكاكه بالمجتمع المتغير دوماً وبحكم اطلاعه المطرد على أعمال الكتاب الآخرين سواء كانت فنية أو نقدية ، ومع ذلك فهذا التطور لا يشوه وحدة النسيج الفكري والوجداني عند نجيب محفوظ ، فالتداخل العميق بين مختلف المراحل في أدبه يرجع إلى اهتمامه البالغ بقضية الشكل الفني عنده ، فربما يكون المضمون تاريخياً رومانسياً أو واقعياً نقدياً أو نفسياً تحليلياً أو ميتافيزيقياً رمزياً أو تعبيرياً انطباعياً ولكن الكلمة الأخيرة للشكل الفني الذي يخرج هذا المضمون إلى الوجود . ولكن هذا لا يعنى أن المضمون يتغير بينما يظل الشكل كما هو ، فالعمل الأدبي لا يحتمل أى انفصال بين الشكل والمضمون ، ولكننا نقصد بهذا أن لكل كاتب أدوات فنية مفضلة يستريح إلى استخدامها في مراحل تشكيل المضمون .

ولكى لا يكرر نفسه عليه أن يستغل هذه الأدوات التشكيلية أحسن استفلال وأن يطوعها لتكون في خدمة التشكيل الفني وليست مفروضة عليه ، وهذه الأدوات المفضلة هي التي تمنح أدب كاتب معين النكهة المميزة له رغم أن هذا الأدب يشمل أعمالاً تختلف فيما بينها اختلاف بصمات الأصابع . ومع ذلك ففي إمكان القارئ المتذوق ارجاع أى عمل من هذه الأعمال إلى صاحبه بسبب هذه النكهة المميزة ، وهذه النكهة - بدون شك - ظاهرة مميزة لأدب نجيب محفوظ بصفة عامة بحيث يمكنه العثور عليها منذ « عبث الأقدار » عام ١٩٣٩ حتى « الحب تحت المطر » عام ١٩٧٣ . أى باعتماد فترة تزيد عن ثلث قرن من الزمان . وهذا ما أكدته هذه الدراسة من خلال التركيز النقدي على قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ

نبيل واغب

الجيزة ١٩ فبراير ١٩٧٤

مقدمة الطبعة الثالثة (التذكارية) -

كانت سعادتي بفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للادب لعام ١٩٨٨ ، سعادة شخصية إذ ان كتابي هذا «قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ» كان أول كتاب يصدر عن نجيب محفوظ الذي ظل يكتب ويبدع لأكثر من ربع قرن دون أن يكون له نصيب في الدراسات النقدية سوى مقالات صحفية متناثرة تصفه أحياناً بأنه «كاتب البورجوازية الصغيرة» وأحياناً أخرى بأنه «روائي المسح الاجتماعي» وأحياناً ثالثة بأنه «مؤلف الرواية التسجيلية الفوتوغرافية» ، ولم تصدر دراسة متكاملة في كتاب مستقل عنه حتى صدور كتابي هذا في عام ١٩٦٦ على الرغم من انه كتب أول رواياته «عبث الأقدار» في عام ١٩٣٩ .

وكانت موهبة نجيب محفوظ من الأصالة بحيث لم يعبأ بالفراغ النقدي المحيط به ، وظل يبدع لأكثر من ربع قرن حتى صدرت عنه أول دراسة منهجية تقوم أعماله الروائية نقدياً . وقد حرصت في دراستي هذه على تناول الشكل الفني الذي أهمله معظم من تناولوا أدبه في مقالاتهم وأحاديثهم ، لأن المضمون الاجتماعي والتسجيلي كان هدفهم الأول وربما الأخير . وكان في اعتقادي انه ما سوف يتبقى من نجيب محفوظ للتاريخ هو دوره الرائد كفنان روائي في المقام الأول .

وربما كانت دراسات المستشرقين هي السبب في التركيز على المضمون الاجتماعي والتسجيلي في روايات نجيب محفوظ ، إذ ان هدفهم كان دراسة الشخصية المصرية قبل دراسة أدب نجيب محفوظ . لكن كان كتابنا «قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ» بمثابة المفتاح الذي فتح باب نجيب محفوظ الحقيقي على مصراعيه ليدخل كل النقاد المصريين والعرب إلى عالمه السحري المبهر بكل خصوصيته الدرامية وثرائه الشعري وأشكاله الفنية .

وفي هذا العام (١٩٨٨) يأتي فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآدب بمثابة تتويج له وللآدب العربى بصفة عامة . فقد فاز بها بصفته روائياً فناناً لم يقتصر آدبه على مجرد الجهد التسجيلى الاجتماعى او التصوير الفوتوغرافى وبهذا الفوز العظيم يكون نجيب محفوظ قد فتح باب الآداب العالمية على مصراعيه ليدخل منه آدباء العربية جميعاً وليحتلوا مكانتهم اللانقة بهم على خريطة الآدب العالمى المهندسين ١٤ أكتوبر ١٩٨٨

نبيل راغب

الفصل الثاني

المرحلة الاجتماعية الواقعية

عبث الأقدار

يبدو اهتمام نجيب محفوظ بشكل الرواية في « عبث الأقدار » اهتماما فائقا فهو يعمل كل ما في وسعه كفنان لجعلها بناء هندسيا رائعا متماسكا لا تعتوره نتوءات تشوه من جماله .. ولذلك كانت الشخصيات كلها موضوعة في خدمة هذه القضية .. لم يقدم شخصية واحدة سواء كانت ثانوية أو أساسية الا وكان لها دور معين في إبراز تماسك الشكل ودفع الحوادث بحيث تتفاعل كلها مع بعضها وتنتج في نهاية الأمر الاحساس العام بهندسة الشكل ..

أقول هندسة الشكل لأن نجيب محفوظ اعتنى بها وأهمل الجانِب الدرامي للرواية ومن هنا كانت الأحداث كلها تدور في مجال الحوادث الخيرية وتبعد عن دائرة الفعالية الدرامية التي تثير في نفس القارىء الاحساس بعسوية العمل الفني .. فلم يكن هناك تناقض داخل الشخصيات يبرز التفاعل الانساني مع الأحداث .. بل كانت هناك مثالية مطلقة لا تحيد عن الهدف الاسمى وهو التفانى في خدمة خوفو فرعون مصر في تلك الفترة وكانت التضحية بالنفس في بعض الأحيان تجنح الى الرومانسية المتطرفة .. ومن هنا كانت كل الشخصيات ملحمية لا تتغير ولا تتصارع نفسيا .. بل تفرض نفسها فرضا على مجرى الأحداث .. وتنزل لصراع القدر .. ولكنها ككل الشخصيات الملحمية لا تحاول أن تدعن لارادة القدر ومن هنا كانت قسوة الأقدار بل عيشتها بمقدراتها حتى ولو كانت ملوكا وفراعنة من أمثال « خوفو » ولذلك أطلق على الرواية عنوان « عبث الأقدار » - في أول الرواية نسمع خوفو يقول لحاشيته :

- اذا لم اذهب للدفاع عن عرشي مسمى يحق لى الذهاب ؟ هيا ايها السادة ٠٠ انى أدعوكم الى ركابى لتشهدوا معركة هائلة بين حبهو والأقادر ٠٠

وكان صوت القدر كان ممثلا فى الساحر عندما كان يقول خوفو :

- مولاي لن يجلس على عرش مصر من بعدك أحد من ذرينك ٠

وكانت ارادة القدر ان من سيخلف خوفو على عرش مصر هو طعل حديث العهد بالوجود ، لم ير نور الدنيا الا صباح اليوم الذى علم فيه خوفو بالنبوة ٠٠ أما أبوه فهو « من رع » الكاهن الاكبر لرع معبود اون ، وأما أمه فالسيدة الشابة رده ديديت التى تزوجها الكاهن على كبر انلد له هذا الطفل الذى كتب فى سجل الأقدار من الحاكمين ٠٠

ولذلك كان عبث الأقدار حينما أرادت لخوفو فرعون مصر الجبار الذى اذل أعداءه أن يقوم على رأس فرقة حربية حيث يوجد المولود الذى لا حول له ولا قوة ليقتله ويهزم القدر ٠٠ ولكن الأقدار تنفذه من يده ٠٠ ويظل بعد ذلك فى رعايتها وترسم له طريقه نحو المجد ٠٠ حتى يرث عرش مصر فعلا فى نهاية الرواية ٠٠ ولا تنفع خوفو قوته أو حكمته أو فلسفته حينما قال :

- أيها السادة ، لو كان القدر كما تقولون لسخف معنى الخنى واندثرت حكمة الحياة ، وهانت كرامة الانسان ، وساوى الاجتهاد الاقتداء ، والعمل الكسل ، واليقظة النوم ، والقوة الضعف ، والثورة الخنوع ٠ كلا أيها السادة ان القدر اعتقاد فاسد لا يخلق بالأقوياء التسليم به ٠٠ من هذه النقطة يبدأ الصراع بين الشخصية الملحمية الممثلة فى خوفو وبين القدر ممثلا فى ذلك المولود الضعيف ٠

ويلتزم الكاتب الحياذ فى وصف خطى الصراع وتعميقه ٠٠ بل يتجاوز الحياذ الى المثالية المطلقة فى تبجيل طرفى الصراع وإبراز ما فى داخلهما من نبيل قصص وعظمة منبت ٠٠ فكان استعماله لصفات التبجيل والتعظيم مساويا لطرفى النزاع ٠ ولم تبرز شخصيته على الإطلاق من خلال الأحداث أو من وراء الشخصيات بل ترك الميدان حرا لعدت الأقدار وكبرياء الحكم يتصارعان ٠٠ ونتيجة الصراع كانت متمشية مع منطق الأقدار التى هى النهاية الطبيعية لجرى الأحداث التى تحكم فى منذ البداية المبكرة ٠٠ ولتأخذ على سبيل المثال وصفه للحملة التى خرجت بقيادة خوفو للقضاء على المولود الذى يهدد عرش خوفو ٠

وخرجت الحملة الفرعونية فى مائة عربية حربية ، عليها مائتا فارس
من مرساى الحرس الفرعونى الأشداء ، يتقدم صفوفهم الملك وسط مائة
من الأمراء والصحابة ، والى يمينه الأمير رعخفوف والى يساره القائد
أربو .

وقد انطلقت تعدو شمالا شرقى فرع النيل الأيمن صوب مدينة
أون ، تنهب الأرض نهبا وتزلزل الوادى زلزالا ، وتبعث من صلصلة
عجلاتها ما يشبه الرعد ، وتثير من خلفها جبالا من الغبار تحجب عن عيني
منف الجميلة العربات المنطلقة والخياد المظلمة والراكبين الجبابرة الذين
ينتصبون كالتمائيل متقلدين سيوفهم مدججين بقسيهم ونبالهم مدرعين
بحروسهم يذكرون نائمة الأرض بجنود مينا الذين أناروا غبارها منذ
مائتين من السنين حاملين الى الشمال نصرا مبينا ووحدة عزيزة وتاريخا
مجيدا .

ساروا بقضهم وقضيضهم يقودهم الجباب الذى تخشع القلوب لذكر
اسمه وتتكس الأبصار لا لفزو بلد ولا لقتال جيش ولكن لحصار طفل
رضيع ما يزال طاهرا قماطه وتجفل عيناه من رؤية نور الدنيا ، وقد غدا
بكلمة ساحر يهدد أكبر عروش الدنيا ويزلزل أشد قلوب الخليفة .

وكانوا يقطعون أرض الوادى بسرعة جبارة ، ويمرون بالقرى
والدساكر مر السهم الحافظ ويرسلون بأبصارهم الى الأفق الرهيب
المطبق على الطفل الرضيع الذى اصطنعته الأقدار لتمثيل دور خطير .
(ص ٢٥ ، ٢٦)

وبالرغم من صفات العظمة والتبجيل والرومانسية المتطرفة التى
نساعد على إبراز مثالية الموقف الا ان التفاصيل الدقيقة فى وصف أرضية
المنظر أدت الى الاحساس الواقعى بما يحدث فعلا على أرض الأحداث .
الا ان هذه المثالية كانت تتسبب فى بعض الأحيان فى توقف الحدث لأن
الكاتب أراد التوقف عند موقف معين أطلق فيه لنفسه العنان لكى يسبح
فى صلواته الرومانسية . ولناخذ على سبيل المثال وصفه للجانب الآخر
فى الصراع الممثل فى شخصية الطفل المولود وأسرتة المكونة من أبيه كاهن
رع وإمه رده ديديت . يقول :

كان كاهن رع فى تلك الأثناء يجثو الى جانب سرير زوجته ويصل
صلاة حارة ويقول :

- راع أيها الرب الخالق الموجود منذ الأزل والوجود بعد ماء جار في فضاء محيط يجثم عليه ظلام ثقيل ، فخلقت أيها الرب بقدرتك كونا جليلا جميلا ، شملته بنظام فائق يسرى حكمه الواحد على الأفلاك الدائرة في السموات ، وعلى ذرات الترى المنتشرة على وجه البسيطة . وجعلت من الماء كل شيء حتى فالطير يحلق في السماء ، والسمك يسبح في الماء والإنسان يضرب في الأرض والنخل ينبت في جوف الصحراء القاحلة وثبت في الظلمات نورا يهيا يتجلى فيه وجهه ذو الجلال والاكرام ، يبعث الدفء وينشر الحياة . أيها الرب الخالق أثبت اليك همى وحزنى واضرع اليك أن تكشف عنى الضر والبلوى ، أنا عبدك المؤمن وخادمك الأمين اللهم انى ضعيف فهبنى من لدنك قوة اللهم انى خائف فانزل على الطمأنينة والسلام ، اللهم انك وهبتنى على الكبر طفلا باركته وكتبت له فى سجل الأقدار ملكا وحكما ، فادفع عنه السوء وقه شر العدا ..

تمثل هذه التوسلات أو الصلوات تقف عائقا فى سبيل مجرى الأحداث وتحدث خللا فى ايقاعها المنتظم .. ولذلك كان اهتمام نجيب محفوظ بتصوير الجو المثالى الذى تعيش فيه الشخصيات وإبراز هواجسها وعواطفها سببا فى إيجاد بعض الثغرات فى البنيان الجميل للرواية ..

ولكننا نلتبس العذر لنجيب محفوظ فى هذه المثالية المسرفة اذ ان روايته تقوم أساسا على صراع الأبطال وجهها لوجه مع عبث الأقدار .. ولذلك لم يكن هناك مجال للواقعية التى تعبر عن تناقضات البشر واحساسهم بالضعف .. وخاصة اذا كان الصراع يلبس ثوبا ملحميا .. ولذلك لم تتغير الشخصيات على الإطلاق من أول صفحة الى آخر صفحة فى الرواية .. لم تتأثر الشخصيات باحتدام الحوادث بل ظلت كما هى بصفتها ومميزاتها فى مواجهة مقدراتها هى تتصرف وتتحدى لأنها لم تعرف الا العظمة والسلطان .. ولكن الأقدار تعبت .. وتكلف طفلا وليدا بالقيام بمهمتها .. أو كما يقول خوفو نفسه للكاهن :

- وهزأت الأقدار كماداتها فجعلته طفلا (ص ٤٣) .

ولذلك كانت مثالية الواقع وعدم وجود نقاط التقاء بين الشخصيات لأن كلامها يدور فى فلكه ، سببا فى خلق عالم خاص لكل شخصية .. ومن هنا كان استعمال الكاتب لكثير من الصفات والتشبيهات والاستعارات لخلق مثل هذه الهالة حول كل شخصية .. يقول مثلا عن كاهن راع عندما

أمره فرعون يقتل ابنه الوليد ، وتراءى له خاطر سريع وسط لجة الحيرة والارتباك كما يلتحم البرق فى السحاب المظلم المكفهر (ص ٤٥) .

ثم يصور احساس زايا بالعقم فيقول :

— رباب .. لماذا تحرهما الآلهة الامومة ! وما حكمة خلقها امرأة
اذن ؟ اذ ما امرأة بلا أمومة ؟ ان امرأة بلا أمومة كخمر بلا نشوة أو
وردة بلا رائحة ، أو عبادة بلا ايمان (ص ٤٩) .

ولذلك كان يغلب فى بعض الأحيان الأسلوب الانشائي الذى يتميز
بالمحسنات البديعية واللفظية على أجزاء كثيرة من الرواية .. وبالرغم من
ان هذا الأسلوب يساعد على توضيح جوانب الشخصية أو الحدث فى ذهن
القارئ الا انه يثقل التكوين الدرامى للموقف بنتوءات تقلل من حيويته
وجمال تكوينه ..

ولكن الذى ساعد على سهولة شق مجرى الأحداث وقيامها بدور
العمود الفقري للبناء كله ان خط الصراع بين الأبطال والأقدار كان واضحا
عميقا طوال الرواية مما ساهم فى افعال أحداث ثانوية وجانبية كثيرة ..
واختيار مواقف هامة وذات فاعلية ، لأن مهمة الكاتب الذى يستمد مادته
من التاريخ أصعب فى الحقيقة من مهمة الكاتب الذى يستمد مادته من
الخيال . فالأول يختار الأحداث والشخصيات التى تساهم فى بناء
قصته .. وأحيانا يقع تحت اغراء شخصيات تاريخية براقة يدخلها فى
عمله دون أن تكون ذات فاعلية فى التكوين الدرامى .. أما الكاتب الثانى
فيختار الحوادث ويخلق الشخصيات التى تناسب عمله وتساهم فى بنائه
دون انقاله بأعباء تهد من كيانه ..

فكان الخط الدرامى الأساسى الممثل فى الصراع بين الأبطال والأقدار
عاملا كبيرا ساعد الكاتب على أن يتجنب الوقوع فى ابرار أحداث ثانوية
وأن يفقد طريقه وسط متاهات التاريخ .. وكانت رؤية الكاتب لهذا الخط
واضحة أكثر من اللازم فى بعض الأحيان .. فوضوح الرؤية الشديد يجعل
العمل الفني يطفو على السطح .. لكى يبدو سهلا أقرب الى التقرير منه الى
التلميح .. وفى هذه الحالة نحس بشخصية الكاتب تتدخل تدخل مباشر
فى السياق الدرامى .. فلم يكن من الضرورى أن يوضح الكاتب هذا الخط
ويعمقه بطريقة تقريرية كما فعل فى بداية الفصل العاشر حينما قال :

— واما ! ان الزمان يتقدم غير ملتفت الى الوراء ، وينزل كلما

تقدم فضاءه بالخلاق وينفذ فيها مشيئته التي نهى التغيير والتبديل لانه ملهاته الوحيدة التي يستعين بها على ملل الخلود فمنها ما يبلى ومنها ما ينجدد ومنها ما يموت ومنها ما يحيا . ومنها ما يبتسم شبابه ومنها ما يرد الى اذل العمر ومنها ما يهتف للجمال والعرافان ومنها ما يناوه لديب اليأس والفناء ..

وقد فعل الزمان فعله بأسرة بشارو (ص ٧٧)

فكان المفروض أن يترك الكاتب الاحداث تتفاعل مع الشخصيات في سياق طبيعي دون تدخل شخصي منه حتى لا يحس القاري بانتقال مفاجى وتركيز سريع على رأى الكاتب في تصرفات الزمن . فالمفروض ان رأى الكاتب هو العمل الفني نفسه . ولكن فى مثل هذه المواقف يبدو الشكل الفني لم يساعد الكاتب على ابراز وجهة نظره الفنية ولذلك يلجأ الى التلويحات التي تضعف من حيوية العمل نفسه ..

ولم ينج الكاتب من اغراء التاريخ والنوغل في تفاصيله الدقيقه ومتاهاته الكثيرة . ولذلك كان من الممكن حذف فصول كاملة من الفصل الحادى عشر دون أن يتأثر الهيكل العام . وهو الفصل الذى يصف فيه الكاتب الايام الباقية لددف فى بيت بشارو ثم يغادره الى المدرسه الحربية . فكان غرام الكاتب بالتفاصيل الدقيقة لاكساب التاريخ البعيد روح الواقع الانسانى سببا فى اضافة مثل هذه الفصول التي رسمت وصفا دقيقا واجتماعيا ونفسيا للخلفية الروائية ولكنها لم تساعد كثيرا فى دفع عجلة الاحداث الى مصيرها المحتوم ..

ولم تكن متاهات التاريخ السبب الوحيد فى تهدئة دوران الاحداث بل كان المنهج الديالكتيكي فى بعض الأحيان سببا فى تركيز الكاتب على الحوار الفلسفى الذى يقارع الحجة بالحجة كما نجد فى الفصل السابع عشر فى الحوار الذى دار بين ددف وأسرته عن الحب والعقل العاصى والحكمة والزواج . . . الخ ولقد استغل الكاتب هذا المنهج فى ابراز نفسه الشخصيات المشتركة فى الحوار وما الذى تنوى أن تفعله بعد ذلك . . . وبذلك تبدو تصرفات الأقدار وكأنها من صنع الشخصيات . . .

لدرجة انه يصعب فى بعض أجزاء الرواية التفريق بين عبث الأقدار وتصرفات الشخصيات . . . ولكن الكلمة أخيرا هى للقدر الذى رسم مصير الشخصيات من أول الرواية . . . وكان الكاتب قد قام بدور القدر فى الرواية ونحكم فى الاحداث والشخصيات حتى يبرز أخيرا كيف ان الانسان حتى ولو كان ملكا عظيما فهو فى الواقع العوبة فى يد القدر الرهيب . . .

وحيث ان القدر هو البطل الأول في الرواية .. فان الصدفة كانت عاملا هاما في توجيه دفة الأحداث ... وقد يقول بعض القراء ان الصدفة تضعف من البناء العام للعمل الفني .. ولكن للكاتب عذرين في هذا .. أولا لبعد الحقية وثانيا للرومانسية المسيطرة على السرد .. ومن هنا كان للكاتب الحق في أن يستخدم ما شاء له من أدوات التعبير للجو الأسطوري الذي يحاول خلقه .. ولأن الجو الأسطوري لا يقنع بالمنطق الواقعي للأشياء المترتب على السبب والنتيجة ..

وكان الكاتب في بعض الأحيان ينزع الى خلق جو رومانسي يقرب من تلك الأجواء التي خلقها بعد ذلك بمدة طويلة كما في « الثلاثية » عندما قدم لنا قصة حب كمال عبد الجواد وعائدة شدداد .. أى أن بذر الرومانسية كانت موجودة عند الكاتب منذ أن أخرج أول قصة الى الوجود .. نجد ذلك مثلا في المواقف المشابهة في قصة حب دداف والأميرة مري سى عنخ يقول الكاتب :

والتي بنظرة الى الأشجار المتفرعة ، وشاهد الاطيار تتجاذبها اغصانها وهى لا تكف عن التفريد وينبئ مظهرها الفرح عن الهيام والوداد فأحس نحوها بماطفة لم ترد قلبه من قبل . أحس نحوها بالحسد أن تلهو بغير حساب وأن تعشق بلا عذاب وأن تسمو بفطرتها عن الأوهام والشكوك ثم نظر الى حسامه والى بدلتة ذات الألوان والى قلنسوته ذات الكبرياء ، فأحس بصفاء ووجد رغبة الى الضحك المرير والهزء الأليم . (ص ١٥١) .

وهكذا نجد أصداء مبكرة لقصة حب كمال عبد الجواد وعائدة شدداد « في الثلاثية » حيث يكون الحب من طرف واحد أقصى درجات التطرف الرومانسي ..

ويؤكد المؤلف هذا التطرف في مضام سريعة ونقلات حادة .. ثم يتبعها موقف آخر أكثر تفصيلا حتى يتيح للقارئ فرصة النظر الى الموقف من عدة وجهات مختلفة ففي بداية الفصل الحادى والعشرين .. يقول المؤلف :

وظللت حياة دداف فى قصر الأمير لا يشرق فى أفقها جديد حتى كان يوم عرف فيه قلبه مشربا للألم جديدا (ص ٢١) .
وبعد هذه الومضة السريعة يورد المؤلف موقفا جديدا يؤكد فيه ما سبق من مواقف مماثلة .. وفى نهاية الموقف يقول عن دداف بطل قصته :

اطلق لنفسه عنان التألم والحزن ونياحه العرائس وأحس بضييق شديد يزهق النفوس فترك القرائش على أطراف أصابعه وانسل الى خارج الحجر وكان الجو رطباً والنسيم بارداً والليل حالك الجلباب تلوح أشجار النخيل في ظلمته كاشباح نائمة أو أرواح تعسة أضناها الخلود .. (ص ١٥٨)

فى مثل هذه الفقرات يرتفع مستوى الأسلوب نظراً لحاسة الكاتب الشعرية النابعة من مصادر الرومانسية المتطرفة .

وكان الحاح المؤلف فى تأكيد مثل هذه المواقف وتحكم الإقدار فيها سبباً فى جنوح الكاتب الى التقريرية .. فنجدته فى بداية الفصل الثالث والعشرين يتكلم عن عبث الإقدار بتقريرية واضحة يقول :

وكان ولى العهد جادا فيما نوى من مكافأة ددف بما هو أهله كانما الإقدار اختارته من بين الخلق ليمهد للشباب السعيد طريق المجد (ص ١٦٨) .

فلم يكن من حق الكاتب أن يقرر هذا .. بل يترك ذلك للقارىء، يستنبطه من بين ثنايا الأحداث واحتكاكها بالشخصيات .. ولكن الكاتب يغير هذا المنهج التقريرى .. فيكتب بأسلوب درامى بحث قصة حب الأميرة مرى سى عنخ .. ملمحا للقارىء بدور القدر فى القصة .. وخاصة عندما تذهب الأميرة الى مقر عمل ددف خفية وهى تقول له :

« غلبت على امرى فبحثت اليك » .. (ص ١٨٧) .

ثم يظهر دور القدر .. فمن خلال الصور الرومانسية التى رسمها الكاتب .. تقول الأميرة لددف :

— لن يكون أبى أول فرعون يصاهر أحد أفراد شعبه المقربين .

فأطربه جوابها وأسكره خفها وحننت ضلوعه اليها حينما موجها وامتمدت يده الى يدها — وكانت تهم بلصق اللحية بوجهها — اشفاقا من مغيب هذا الوجه الحسن المشرق ، فأسلمت يدها الى يده وكان استسلامها عذبا ساحرا فجننا الشاب أمامها ولثم يدها هيمان مفتونا (ص ١٩١) .

ثم فى موقف آخر عندما يعرف ددف أمه الحقيقية .. تقول زابا المرأة التى تبنته واعتقد انها أمه طوال الرواية :

— أوه يا ددف العزيز بالله لم أقترف سوءا ولم أتعمد شرا ، ولكن

كان القدر يقضى بما ليس فى مقدور انسان دفعه ٠٠ رباه ٠٠ كيف تنهار
حياتى دفعة واحدة ٠٠ (ص ٢٢٤) ٠

نجد هنا ان الموقف عندما ينبع من الشخصية ذاتها ويختفى الكاتب
وراءه ٠٠ نحس ان للأسلوب الدرامى السيطرة على الموقف كله ٠٠ ولذلك،
يتسق مع البناء العضوى للقصة كلها ٠٠ نجد ذلك أيضا فى الصراع
الذى ينشأ فى نفس بشارو بين الواجب والعاطفة ٠٠ يقول :

وما أيتها الأقدار ٠٠ لماذا تلتذذين بتعذيبنا ؟ لماذا ترميننا بالمحن
والويلات فى أوقات سمودنا ؟ ٠٠ وماذا كان يضريك لو ختمت حياتى
كما بدأت هنية سعيدة راضية ؟ (ص ٤٢٩) ٠

من هذه الدراسة يبدو لنا ٠٠ انه لم يكن هناك بطل بالمفهوم
التقليدى يربط أحداث القصة وشخصياتها ٠٠ سوى القدر نفسه ٠٠ الذى
تحكم فى مصائر الشخصيات منذ البداية وسار بها فى الطريق الذى
رسمه حتى النهاية ٠٠ ويؤكد الكاتب هذا البعد فى حديث خوفو قبل
وفاته :

— حدث منذ نيف وعشرين عاما أن أعلنت على الأقدار حربا شعواء
تحديت بها إرادة الآلهة فجردت جيشا صغيرا سرت على رأسه بنفسى
لقتال طفل رضيع وكان كل شيء يبدو لى كأنه يسير وفق مشيئتي فلم
يزعجنى داع من دواعى الشك قط ، وطننت انى نفذت ارادتي وأعلبت
كلمتي ، واذا بالحقيقة اليوم تهزأ بطمائنتى ، واذا بالرب يصفع
كبريائى ، وهانتم أولاء ترون كيف أنى أجزى طفل رع على قتله لى عهدي
باختياره خلفا لى على عرش مصر ٠٠ فما أعجب هذا أيها الناس (ص ٢٥٥) ٠

وتبدأ نغمة القدر فى الحفوت حتى تتلاشى بانتهاء القصة ٠٠ وهى
الخط الطويل الذى ربط أجزاءها من أول الرواية الى آخرها ٠

رادوبيس

تتكون « رادوبيس » من خطوط أساسية واضحة ٠٠ وتكاد تقود كل شخصية من الشخصيات خطأ من هذه الخطوط اما الصراع الذى يحدث بينها فهو بمثابة تشابك الخطوط حتى تبلغ الذروة وتنحدر بعد ذلك الى ما بعد الذروة حيث تنحل الخيوط من تلقاء نفسها وذلك بانتهاء بعضها وخروج بعضها الآخر من الواقع الفنى الى واقع الحياة العادية .

ويحرص نجيب محفوظ على أن يضح يد القارئ على بداية الخيوط كلها من أول فصل فى الرواية ٠٠ فيعلم القارئ ان هناك صراعا بين الملك الفرعون مرنرع الثانى والكهنة وعلى رأسهم خنوم حنوب ٠٠ ثم يدخل نجيب محفوظ رادوبيس الثانية اللعوب فى تكوينات المنظر الذى يقرب فى بعض الأحيان من سيناريو الأقلام ويوحى للقارئ بأن هناك علاقة غرامية ستنشأ بين رادوبيس ومرنرع الثانى ٠٠ هذا هو مجرى الصراع الأساسى فى الرواية بين الكهنة والملك أو بين الدين والسلطة ٠٠ فالكهنة يطالبون باعادة الأراضى التى سلبها الملك منهم ٠ والملك يعتبر ذلك مسألة شرف وكرامة بالنسبة لوجوده ويرفض باصرار طلبهم ٠٠ ومن هنا يحتدم الصراع ويتفرع الى صراعات جانبية تقوم بدور التنويعات اذا استمرنا لفة الموسيقى ويملا نجيب محفوظ حنايا هذا الصراع بوصفه للمنظر بحيوية دافقة حتى انه فى بعض الأحيان يصل الى مستوى المنظر المعروض على شاشة السينما فمثلا نجد فى وصفه لعيد النيل نموذجاً حياً لذلك ، يقول :

كانت أبو عاصمة مصر يقوم بنيانها الشامخ على دعائم من الصوان
تؤلف بينها الكتبان الرملية وقد غشاها النيل بطبقات من طيبه الساحر
نبت فيه الحصب والحير العميم وأنبئت أرضها السنط والتوت والنخيل
والدوم وكست سطحها البقول والحضراوات والبرسيم ونشرت فيه
الكروم والمراعى والجنان تجرى من تحتها الأنهار وترعها القطعان ويطي
فى سمائها الحمام والطير ويتضوع نسيماها بشذى العطر والأزهار
وتتجاوب فى جوها أغاريد البلابل والأطياف .

فما هى الا أيام معدودات حتى ضاقت أبو وجزيراتها : بيحة
ويلاق بالنازحين فامتلات البيوت بالنازحين وازدحمت المبادين بالحيام
وغصت الطرق بالفادين والرائحين وانتشرت حلققات اللاعبين والمغنين
والراقصين وزجرت الأسواق بالعارضين والبائعين وازدانت واجهات البيوت
بالأعلام وأغصان الزيتون وبهرت الأنظار جماعات من حرس جزيرة ببلق
بثيابها المزركشة وسيوفها الطويلة وهرعت جموع القانتين المؤمنين الى
معبدى سونيس والنيل يوفون بالندى ويقدمون القرابين واختلط غناء
المنشدین بصياح السكارى الثملين . . وشاع فى جو أبو الرزين فرح
راقص وطرب حار بهيج . .

وجاء يوم العيد الموعود وقصدت هاتيك الحقائق جميعا الى هدف
واحد هو الطريق الطويل الممتد ما بين القصر الفرعونى والهضبة القائم
عليها معبد النيل فسخن الهواء بأنفاسهم الحارة ونامت الأرض بحملهم

ويش قوم لاعداد لهم من الأرض فهبطوا الى السفن واطلقوا الشرع
وطافوا بهضبة المعبد ينشدون أغاني النيل على أنغام المزمار والقيثار
ويرقصون على توقيع الدفوف ..

ووقف الجنود صفين على جانبي الطريق العظيم تشاهري الرياح
وقد نصبت على مسافات متباعدة تماثيل بالحجم الطبيعي للملوك الاسرة
السادسة آباء فرعون وأجداده فرأى الأقربون تماثيل الفراعين : أسركى
وتيتى الأول وببى الأول ومتحمساوف الأول وببى الثانى .. (ص ٦٠٥)

وكان نجيب محفوظ مخرج سينمائى يتكلم بلغة الكاميرا ..
فيحركها على المواضع المختلفة حتى يمنح القارئ فرصة المشاهد فى ان
يرى ويسمع من المناظر والأصوات حتى يجد نفسه داخل المنظر مع باقى
الشخص ببدلا من القيام بدور المشاهد السلبي .. وعلى الرغم من ان
نجيب محفوظ يطلب فى بعض الأحيان فى وصف تفاصيل المنظر وحنيايه
الدقيقة الا ان هذا لا يؤثر فى سير الأحداث وتفاعلها مع الشخصيات
بل ان هذه الأجزاء الوصفية تزيد فى بعض الأحيان من دفع الحوادث
الى نهايتها المحتومة .. وبذلك تؤدي دورها فى تكامل البناء الفنى
للرواية .

ولا يقتصر نجيب محفوظ فى وصفه على التقرير المفصل كما سبق
أن استشهدنا بل انه يعتمد فى أحيان كثيرة الى الوصف من خلال الحدث
أى صيغ الوصف بصيغة درامية حتى يبدو الموقف حيا من خلال أحداث
الشخصيات وآرائها فى الشخصيات الأخرى .. وهكذا تكون نتيجة
الانعكاس انعكاسا آخر حتى لو كان مناقضا له حتى تكتمل الصورة فى
ذهن القارئ دون أن يتدخل الكاتب ويفرض الآراء الشخصية ويظهر
تحكمه فى بعض الحوادث لكى لا يؤثر هذا على البناء العضوى للرواية ..
قلما يحاول نجيب محفوظ أن يقدم للقارئ تقريراً مفصلاً عن الصراع
المحتدم بين الملك والكهنة بل ترك شخصيات العامة من الناس خلال
احتفالاتهم بعيد النيل لتقدم هذا الوصف من خلال الحوار الدرامى الذى
نشأ بينهما .. فيقول أحد العامة :

— يقال ان شبابه من نوع جامع وان جلالته ذو أهواء عنيفة يفرم
بالحب ، ويهوى الاسراف والبذخ ويندفع فى سبيله كالريح العاصف ..

فضحك المستمع ضحكة خافتة وهمس قائلا :

- وهل فى ذلك ما يدعوا الى العجب ؟ ما أكثر المصريين الذين يغرمون بالحب ويهوون الاسراف والبذخ .. فما بالك بفرعون ..

- صه .. صه .. أنت لا تدري من الأمر شيئا ألم تعلم بأنه اصطدم برجال الكهنوت منذ اليوم الأول لتوليته العرش ؟ .. انه يريد المال لينفقه فى تشييد القصور وغرس البساتين والكهنة يطالبون بنصيب الآلهة والمعابد كاملا .. لقد منحهم ابناء الملك نفوذا و ثراء والملك الشاب ينظر الى هذا بعين الطمع ..

- حقا انه لأمر مخزن أن يبدأ الملك حكمه بالاصطدام ..

- أجل .. ولا تنس ان خنوم حتب رئيس الوزراء والكاهن الأكبر رجل حديدى الإرادة شديد المراس .. وهناك أيضا كاهن منف تلك المدينة المجيدة التى لحقها الأفول على عهد هذه الأسرة الجلييلة (ص ٨) ..

وعلى هذا المنوال يستمر الحوار مكملا لصورة الصراع بين الدين والسلطان وهو الخط الأساسى الذى يكون العمود الفقري للرواية من بدايتها حتى نهايتها ..

ولقد اتبع نجيب محفوظ نفس المنهج الدرامى لتقديم شخصية رادوبيس على مسرح الأحداث فى القصة فلم يصفها بطريقة تقريرية بل قدمها من خلال أحاديث الرجال والنساء من عامة الناس أيضا .. فمن خلال أحاديث الرجال يقدم نجيب محفوظ جانبا من جوانب شخصيتها الفريدة وينتقل الحوار من قم الى قم ..

- يا لها من امرأة فائنة ..

- رادوبيس .. يسمونها بحق ربة الجزيرة ..

- هذا جمال قهار لا يمكن أن يعصاه قلب ..

- هو اليأس لمن يرى ..

- صدقت فما وقعت عيناي حتى قامت فى نفسى ثورة جامحة ونؤت بأعباء ظلم فادح وأحسست بتجرد شيطاني وصدت نفسى عما بين يدي وغلبنى على أمرى الحذلان والحزى الأبدى ..

- هذا أمر مخزن .. لكأنى بها صورة للسعادة حقيقة بالعبادة ..

- هى شر وبيل .. (ص ١١) ..

ثم الجانب الآخر من شخصيتها على لسان امرأة كانت تصفى الى هذا الحديث فضايق صدرها وقالت بجفاء :

ـ ماهي الا راقصة تربت في بؤر الفساد والمجون ووهبت نفسها منذ الطفولة للخلاعة والغواية واجادت فن المساحيق فتبدت في هذا المظهر الحلاب الكاذب (ص ١٢) .

ولكن هذا ليس المنهج الوحيد الذى يتبعه نجيب محفوظ مع كل الشخصيات فمع الشخصيات الثانوية يتبع منهج التقرير السريع الذى يفاجئ القارئ بالوصف دفعة واحدة حتى لا يتسبب ذلك فى توسيعات لا لزوم لها فى ابعاد الأحداث وحتى لا تصاب القصة بزوائد وأورام تعيش عالة على الجسم الفنى نفسه لها .٠٠ فيقدم لنا شخصية الساحرة ضام بوصف سريع :

وشقت الصفوف المتراسة بفتة امرأة غريبة كانت منحنية الظهر كالقوس ، تتوكأ على عصا غليظة منقوشة الشعر بيضاء طويلة الأنياب صفراء مقوسة الأنف حادة البصر يشع من عينيها نور مخيف يرسل من تحت حاجبين كثيفين أشبيين وكانت ترتدى جلبابا واسعا طويلا يضيق عند وسطها بمنطقة من الكتان (ص ١٣) .

وبحكم ثانوية هذه الشخصية فلم يحاول نجيب محفوظ أن يشغل بال القارئ أكثر من اللازم بوصف درامى على السنة الشخصى بل قدمها بنفسه بسرعة لكى لا تؤثر على تدفق الحوادث الرئيسية فى القصة .

وبعد ذلك يتوغل نجيب محفوظ فى خط الصراع الرئيسى بين الملك والكهنة وجها لوجه بدون أن يكون هناك أى عامل ملطف لحدة الاحتكاك فالملك عنيد ينظر الى نفسه كاله لا مرد لقضائه وحكمه .٠٠ والكهنة يعتبرون أن المسألة تمس كياناتهم ولا بد أن ترد أراضى المعابد اليهم ويعتمدون فى ذلك على تأثيرهم المباشر على الشعب .٠٠ وليس فى استطاعة أحد أن يتوسط فى ذلك الا الملكة نيتوقريس عندما ذهب اليها خنوم حتب رئيس الوزراء وكبير الكهنة فى نفس الوقت لكى تتشفع لهم عند الملك .٠٠ ولم يزد رجاء الملكة عند زوجها الا من عناده .٠٠ وكان من نتيجة ذلك أن عزل خنوم حتب من رئاسة الوزراء وعين سوفخاتب كبير الحجاب فى مكانه على الرغم من ترده فى تولى مهام هذا المنصب ولضعف شخصيته ولكراهية الشعب له .

وهنا يبرز جانبان من جوانب شخصية الملك .٠٠ الجانب الأول ملحمى

والآخر تراجيدي ٠٠ ولعله لأول مرة يستطيع كاتب أن يجمع بين الجانبين في شخصية واحدة فالجانب الملحمي في شخصية الملك مرنرع الثاني يتركز في عناده المتواصل وعدم تراجعه أمام الأحداث مهما بلغت من الشدة والعنف ٠٠ فشخصيته تظل طوال الرواية من أولها الى آخرها مثالا للصلف والكبرياء وعدم الاستماع الى النصيحة أو المشورة الى أن تنتهي حياته بسبب عناده وتحديه الدائم للكهنة ٠٠ فكان متحديا للقدر طوال الرواية دون أن تلين عزمته حتى كانت نهايته على يد القدر الذي لم يستطع أي بطل ملحمي أن يهزمه من قبل ٠٠ وهو في هذا يتشابه مع شخصيات هوميروس وفرجيل التي ساعدت الطبيعة في تكوينها بطريقة لا تتأثر بالأحداث بل تحاول أن تؤثر فيها ٠٠ وبما أن الطبيعة البشرية الضعيفة لا تحتمل وجود البطل الملحمي لمدة طويلة فلا بد أن يفنى في سبيل أن تسير الحياة في مجراها الطبيعي ٠٠ ويتولى هذه المهمة القدر لأنه لم يخلق بعد الانسان الذي يتحدى القدر ولا ينال جزاءه ٠

أما الجانب الآخر من شخصية الملك مرنرع الثاني وهو الجانب التراجيدي فقد برز لأن البطل خلق وكل مقومات المجد والشباب والثروة والشهرة والصحة والوسامة تتركز في شخصيته ٠٠ ولكن هناك عاملا آخر يتسلل في نفسه من خلال نقطة ضعف في تكوينه ٠٠ وتظل هذه النقطة تتسع وتتسع حتى تكون أخيرا بحيرة واسعة لا يلبث البطل أن يغرق فيها ٠٠ وكانت نقطة الضعف هذه هي عناده وإصراره على تجاهل أي مشورة وتحديه الدائم للكهنة وحقوقهم بدون أن يتفاهم لأنه يأبى على نفسه كاله أن يتنازل عن أوامره المقدسة ٠٠ ودور رادوبيس بطل الرواية لا يتعدى تأكيد هذه النقطة وتعميقها حتى تصل الى بعد تكون فيه نهاية البطل محتومة ٠٠ فانصراف الملك الى حياة اللهو مع رادوبيس واغداقه أموال المملكة على العناية بها وزخرفة قصرها بكل غال ونفيس آثار حفيظة الكهنة وبالتالي الشعب المتأثر بأوامرهم وتعاليمهم ضد الملك الذي يلهو ويصرف أموال الخزانة على راقصة لعوب وغانية لا كرامة لها ٠٠ ومن هنا نستطيع أن نعتبر أن هذا هو الدور الأساسي الذي لعبته رادوبيس في توسيع هوة الخلاف بين الملك والكهنة أو زيادة الاحتكاك بين السلطان والدين ٠

هناك جانب آخر في شخصية الملك حاول نجيب محفوظ أن يبرزه من البداية وهو أن الملك مطبوع على حب الجمال ومطاردة النساء والحياة في بذخ ويسر دون الاهتمام بأمور السياسة وشئون الدولة ٠٠ وساعد هذا

على اظهار حب الملك لرادوبيس بمظهر طبيعى ومنطقى يتمشى مع شخصية الملك الالهية .

هناك عامل آخر ساعد فى منطقية نهاية الملك . . وهو الفائدة طاهو الذى كان عاشقا وخليلا قديما لرادوبيس وعندما أعلن الملك رغبته فى رؤية رادوبيس ووقوعه فى حبها كظم قائد الجيش غيظه فى نفسه ولم يحاول أن يقلل من مظهره وولائه لمولاه الملك . . ولكن نار حقه على حب الملك لرادوبيس لم يهدأ وأوارها فى قلبه وظل ينهش فى صدره حتى أتيت له فرصة الانتقام عندما أفشى سر الرسالة التى أرسلها الملك الى حاكم النوبة لى يوهم الشعب أن قبائل المعصايو قد هاجمت حدود مصر الجنوبية وأن الخطر يهدد البلاد وبذلك يشغل الشعب فى حرب وهمية وتعلن حالة الطوارئ وبذلك ينصرف تفكيرهم عن التفكير فى لهُو الملك مع رادوبيس . . ولقد أعلن الملك رسالة حاكم النوبة فى الاحتفال بعيد النيل ولكن خطته فشلت اذ قدم الكهنة زعماء قبائل المعصايو على أنهم أتوا لى يقدموا فروض الطاعة والولاء لفرعون مضر وبذلك تفشل خطة الملك وتصبح نهايته وشيكة وكان هذا بفعل قائد الجيش طاهو الذى أفشى سر الرسالة الى الكهنة وبذلك استعدوا بخطة لمواجهة مؤامرة الملك الجديدة . . وكانت من ضمن العوامل التى أثارت حفيظة الشعب ضد الملك .

وبالرغم من أن الملك كان سادرا فى غيه واستهتاره بشئون الملك وامور الرعية الا أنه يعمل فى نفسه جرثومة بطل الماساة بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى . . فعندما تدق النهاية أبواب حياته يشعر القارىء نحوه باحساسات الخوف والشفقة مختلطة باحساسات غير يمسيرة من الرعب والعطف . . فهو حتى النهاية كان لا يزال الملك المحافظ على كبريائه الذى لا يخاف غضب الجماهير ولا يهرب من قدره المحتوم ولا يحتسى فى زوجته التى أحبها الشعب بل يرمى القفاز فى وجه مصيره غير مبال بما سوف يحدث بعد ذلك . . كل همه هو أن يحافظ على كبريائه ويموت شريفا كما عاش عظيما ولا يحاول أن يدافع عنه رجاله وحرسه . . بل يقول بحدّة :

— لست نذلا لثيما ، وأستطيع أن أذكر واجبى بعد طول النسيان . . ما جدوى القتال ؟ . . وصبيأتى دورى حتما بعد ازهاق آلاف من الأرواح من جنودى وشعبى ، ولست جبانا رعيديا يلوذ بأهداب الحياة قابضا على خيط واه من الأمل فلاحقن الدماء وأواجه الناس بنفسى .

فارتاعت الملكة وقالت :

- مولاي ٠٠ أتحمل ضمير رجالك وزر التخلي عن الدفاع عنك ؟
- بل لا اريد أن أضحي بهم عبثا ٠ وسألقى عدوى وحيدا لنصفي
حسابنا معا ٠

فأحسست بامتعاض شديد وكانت تعرف عناده فيشتت من اقناعه
وقالت بهدوء وحزم :

- سأكون الى جانبك ٠

ولكنه هلع وامسك بذراعيها وقال بتوسل :

- نيتوقريس ٠٠ ان الشعب يريدك وحسنا أراد ٠٠ فانت جديرة
بحكمه فابقى له ٠٠ اياك وأن تظهرى الى جانبى فيقولون ان الملك يحتمى
بزوجه أمام شعبه الغاضب ٠
- وكيف أتخلي عنك ؟

- افعل هذا من أجلي ولا تقدمى على عمل يفقدنى سرفى الى الابد
(ص ١٩١) ٠

وهكذا يثير الملك فينا احساس العطف ممزوجا بالخوف من مصيره
الذى تدخلت فيه عوامل كثيرة لكى ترسمه ولم يكن له يد فى معظمها ٠٠
فلقد خلقت الطبيعة وفى نفسه ميل شديد للاندفاع وراء الملذات والجرى
فى سبيل المسرات ٠٠ ثم كان اللقاء العجيب بينه وبين رادوبيس التى
ألقت المقادير بها فى طريقه لكى تزيد من غضب الشعب عليه وكان لقاء
وكانه من صنع القدر الذى يتلاعب بالمصادفات والحظوظ فى سبيل اللهو
على طريقته الخاصة والا فكيف لنسر أن يسرق صندل رادوبيس وهى
تستحم فى حوض سباحتها ثم يطير ويقذف به فى حجر الملك وهو جالس
فى قصره مع رئيس وزرائه سوفخاتب وقائد جيشه طاهو ٠٠ ثم يحدث
أن يكون طاهو عشيقا قديما لرادوبيس ويكره أن تصرف اهتمامها كله فى
اشباع رغبات الملك ٠

وبالرغم من أن بناء القصة كان بناء كلاسيكيا بمعنى أن كل
الشخصيات كانت تتفاعل مع كل الأحداث بدون استثناء ٠٠ ولم تتدخل
شخصية فى الأحداث الا لكى تدفعها وتؤثر فيها بطريقة منطقية وفعالة ٠٠

حنى الأحداث كانت تساعد فى اقامة اعمدة البناء كلها ولم يكن هناك حدث دخيل واحد ٠٠ الا أن المضمون كان رومانسيا ولقد اصطلح النقاد على القول بأن المضمون والشكل هما شيء واحد لا يمكن الفصل بينهما ٠٠ ولكننا فى هذه القصة نجد أن نجيب محفوظ لم يترك لنفسه العنان فى الافاضة فى وصف أحاسيسه وانفعالاته وفرض آرائه على الشخصيات فلم نجد نجيب محفوظ الانسان فى أى مكان فى القصة بل ترك العمل الفنى يقدم نفسه بنفسه وهذا من أهم خصائص الشكل الكلاسيكى سواء كان قديما أو حديثا ٠٠ ولكن بالرغم من وجود هذه الكلاسيكية الصارمة التى تتحكم فى الشخصيات والأحداث وتجعل من القصة بناء متماسكا متفاعلا فى كل جزئياته الا أن المضمون الذى حاول نجيب محفوظ أن يصبه فى هذا الشكل أثناء كتابة هذا العمل كان مضمونا رومانسيا خالصا ٠٠ فمعظم الشخصيات كانت تدور نى فلك الحب وكان الحب هو البطل الفعلى فى الرواية ٠٠ لم يتح لنا الكاتب أى فرصة لأن نرى أى جانب للشخصيات الا الجانب الرومانسى وكأننا نعيش حلما كله غموض وسحر وعناصره عطور وبخور وحسنات ومعابد وكهنة وآلهة وتمائيل مرمرية وحب فاض حتى كاد أن يفرق كل الشخصيات فى طوفانه .

فعلى سبيل المثال لا الحصر يذهب الملك فى صحبة الكهنة فى اول القصة الى معبد الاله رع لكى يقدموا قربان الشكر له لحجره فيضان النيل فى مياعده ٠٠ وهنا يشرع نجيب محفوظ فى وصف الاحتفال فى نثر يقرب من مرتبة شعر الرومانسيين وعلى رأسهم ناجى وعلى محمود طه وجبران ٠٠ يقول نجيب محفوظ :

فأعصاه فرعون العصا المعقوفة فقبلها الكاهن فى اجلال عميق وقام الكهنة واصطفوا صفين موسعين لفرعون فسار تتبعه حاشيته الى ساحة المذبح المحاطة بالأعمدة الشاهقة من كل جانب وطافوا بالمذبح وكان الكهنة يحرقون البخور فينتشر أريجيه فى جو المعبد وتنفسه الرؤس المنكسة اجلالا وقتوتا وأحضر بعض الحجاب ثورا ذبيحا ووضعوه على المذبح قربانا وزلفى (ص ١٧) .

ثم ينقل نجيب محفوظ الكاميرا على لقطة أخرى تذكرنا بالصورة الشعرية الرائعة التى رسمها شكسبير لجو مصر الحالم فى مسرحيته الشهيرة « أنطونى وكليوباتره » فيقول :

وصعد الكاهن الدرجات المؤدية الى البهو الخالد واقترب من باب

قدس الأقداس وأبرزَ المفتاح المقدس • وفتح الباب العظيم وانحى جانباً
وركع ساجداً يصلى وتبته الملك ودخل الحجرة المقدسة حيث يرقد نبال
النيل فى السفينة الإلهية ، وأغلق الباب وكان المكان واسعاً ساهق السقف
سديد الظلمة قوى الأثر وعلى مقربة من الستار المسدل على نبال الآلهة
أوقدت الشموع على مناضد من الذهب الوهاج • ونفذت هيئة المكان الى
قلب الملك الكبير فوهنت حواسه وتقدم فى اجلال الى الستار المقدس
وأزاحه بيده وأحنى ظهره الذى لا ينحنى أبداً وسجد على ركبتيه اليمنى
ولثم قدم التمثال • وكان لا يزال مهيباً ولكن غاب عن وجهه أى مجد
للدنيا وكبريائها واكتسبت صفحته بلون باهت من الحشوع والتقوى •
وصلى فرعون صلاة طويلة واستغرق فى العبادة ناسياً مجده التالد
وعظمته الدنيوية •• (ص ١٨) •

وهكذا يستمر نجيب محفوظ فى إيفاد الصور الشعرية صورة وراء
أخرى لكى يوحى للقارئ بجو الغموض والسحر والبعد فى الزمان القديم
حتى يندمج القارئ فى خبايا الصورة وحنانيا المنظر وخاصة ان الموضوع
ماخوذ من التاريخ المصرى القديم الذى يعتبر مقلداً بالنسبة لأذهان
الكثيرين • وبذلك يحس القارئ وكأنه عاش هذه الفترة بالرغم من بعدها
وعايش هؤلاء الناس بالرغم من كونهم ملوكا وكهنة •••

ولا يترك نجيب محفوظ لنفسه العنان فى رسم الصور المتتالية ولكنه
يدفعنا بسرعة وبحزم الى الموقف الدرامى محاولاً ادماجنا فى الصراع بدون
مقدمات طويلة • فيقول الملك الشاب بحدة لزوجته الملكة نيتوقريس :

— أريد أن أشيد قصورا ومقابر وأن أتمتع بحياة سعيدة عالية
ولا يقف فى سبيل رغباتى الا ان نصف أراضى الملكة فى أيدى أولئك
الكهنة •• أيجوز أن تعذبنى رغباتى كالفقراء ؟ ألا سحقا لهذه الحكمة
الفارغة أو تعلمين ماذا حدث اليوم ؟ •• لقد هتف نفر منهم فى أثناء سير
الموكب باسم ذلك الرجل خسوم حثب أرايت أيتها الملكة •• ؟ انهم
يتحدون فرعون عينا لعين (ص ٢١ الى ٢٢) •

وهكذا يقدم لنا نجيب محفوظ أول خيط للصراع بين السلطان
والدين دون أن يقع فى خطأ التقرير •• بل نجد امامنا الملك بدمه ولحمه
يتكلم عن رغباته وطموحه بطريقة حية •• ولكن ليس معنى هذا أن
نجيب محفوظ استطاع أن يتفادى هذا الخطأ دائماً بلجأه الى التلميح
والدراما لأنه فى أحيان ليست بالقليلة كان يستعمل هذا الأسلوب

التقريرى للـ، بعض الفراغات فى الشكل الفنى للنقصة حتى كاننا نقرأ بعض المعرات وكانها خبر فى جريدة أو مجلة فيخبرنا ان الملك وجد رجلين فى انتظاره :

سوفخاتب بجسمه النحيل الطويل ورأسه الأسيب وظاهو بجسمه القوى المولاذى الذى تربى على متون الحيل والعجلات .

وحاول كلا الرجلين أن يقرأ صفحة وجه الملك بامعان ليستكنه باطنه ويطمئن على السياسة التى يشير باتباعها نحو الكهنة وكانا قد سمعا الهتاف الجرىء الذى عد فى جميع الدوائر تحديا لسلطة فرعون وكانا يتوقعان له رجسا شديدا فى نفس الملك الشاب وعلما بعد ذلك باستيفاء فرعون لرئيس وزرائه بعد انتهاء التشريعات ففحق قلباهما وأشفق سوفخاتب من عواقب غضب الملك لانه كان ينصح دائما بالتؤدة والأناة والصبر وبمعالجة مشكلة الاراضى بمنتهى الاعتدال ٠٠ اما طاهو فكان يرجو أن يدفع الغضب الملك الى الانضمام الى رأيه فيصدر امره بنزع أملاك المعبد وينذر الكهنة انذارا نهائيا (ص ٢٣) .

فاذا حذفنا بعض التعبيرات الدرامية الحية «فحق قلباهما» ووصف سوفخاتب وظاهو نجد ان الوصف التقريرى هنا ينقلنا من الديناميكية التى كانت سائدة فى المنظر الدرامى السابق الى حالة من الاستاتيكية جعلت من الفقرة خبرا باردا بالرغم من أنه ساعد على تقديم الأحداث فى داخل الشخصوص على الأقل ٠٠٠ وهكذا تنتقل الرواية من الديناميكية الى الاستاتيكية حتى نهايتها مما نتج عنه بعض الفجوات الضعيفة التى خلخلت البناء فى بعض أجزائه .

ولكن نجيب محفوظ كان يصل الى درجة عالية من الوصف الدرامى مما يجعل بناء القصة قريبا من بناء قصر رادوبيس فى عظمتة وبهائه ورونقه فبدلا من أن يقول نجيب محفوظ عن رادوبيس انها غنية ومترفة يقدم لنا الصورة الفنية التى تقول ذلك :

واجتازت بوابة من الحجر الجبرى نقش اسمها على واجهتها باللغة المقدسة وقام فى وسطها تمثال لها بالحجم الطبيعى نحتة هنغر وأفى فيه دهورا جميلا من أسعد أيام حياته يمثلها جالسة على عرشها الجميل الذى تستقبل عليه المقربين ويكشف فى روعة فنية رائعة عن جمال الوجه وتكعب الثديين ورشاقة القدمين . ثم خلصت الى مرر وسيط اصطفت

على جانبيه الأشجار تعانقه أعالي أغصانها فظللت عليه سقفا من الازهار والأوراق الخضراء وفرشت أرضه بالحشائش والأعشاب وكانت توازيه عرضا من اليمين والشمال ممرات جانبية قدت على نفس الصورة تنتهي ذات اليمين الى سور الحديقة الجنوبي وذات الشمال الى سورها الشمالى . وكان هذا الممر ينتهى الى الكرمة المتفرعة المتسلقة على أعراس من عمد رخامية تنبسط الى يمينها غابة من الجميز وتمتد الى يسارها غابة من النخيل أقيمت فيها هنا وهناك بيوت القردة والغزال وانتشرت فى جنباتها المترامية التماثيل والمسلات (ص ٣٥) .

بهذه الطريقة يقدم لنا نجيب محفوظ صوره الفنية ببراءة كاتب السيناريو الذى لا ينسى التفاصيل الدقيقة للصورة حتى يكاد القارئ يحس بأنه يرى المنظر على شاشة السينما وبالألوان الطبيعية . . وهذا يمكنه من معايشة الصورة وبالتالي شدة الى أحداث القصة حدثا وراء حدث حتى ينتهى من قرائتها وقد تكاملت أجزاء الصورة وأكملها فى ذهنه ولا يحس حيرة أو تشتتا تجاه العمل الفنى المقدم له لقرائته ودراسته . .

ويحاول نجيب محفوظ أن يجعل البناء الفنى للقصة يبدو متناسكا باستعمال طريقة النغمة الأساسية التى تتردد فى جنبات العمل الفنى وتلعب دور العمود الفقرى فى شمس باقى الأحداث الجانبية إليها . . فالنغمة الأساسية اذا استعرنا لغة الموسيقى هى الصراع بين السلطان والدين أو القتال بين القصر والمعبد . . وباقى الشخصيات والأحداث التى تحدث من جراء احتكاكها وتفاعلها تكون بمثابة تنويعات جانبية وخلفية للنغمة الأساسية تزيد من وضوحها وتعقب الاحساس بها وتكثر من أبعادها . . فاذا تتبعنا ظهور النغمة الأساسية وسيطرتها على الموقف نجد أن نجيب محفوظ يقدمها على مستويات مختلفة ودرجات متعددة حتى لا يسأم القارئ من تكرارها على نفس المستوى والدرجة . فبدء هذه النغمة يذكرنا بالليتوموتيف الذى ابتدعه فاجنر فى أوبراته وخاصة رباعية خاتم النيبولنج . . وذلك فى مهرجان عيد النيل وموكب الملك الى المعبد عندما أفلتت من بين الأصوات الهاتفة صوت يصيح على عجل : « ليحيا صاحب القداسة خنوم حنوب » وهو رئيس الوزارة وكبير الكهنة فى نفس الوقت . . ثم الحوار بين الملك والملكة عندما قال لها :

— أحقا أنا فرعون ؟ . . . وهل حقا أتمتع بشبابى وقوتى ؟ . . . فكيف اذن أريد ولا أستطيع نيل ما أريد ؟ . . كيف تنظر عيناى الى أراضى مملكتى فيتصدى لى عبد ويقول : لن يكون هذا لك ؟ .

وبعد ذلك تلون النغمة الأساسية من خلال تنويعه أخرى عندما يقول
الشيخ الحكيم سوفخاتب نتيجة لذعره من حماس طاهو بخصوص
سحق الكهنة :

مولاي .. ان الكهنة منبثون في أفطار المملكة كالدم في الجسم ،
مبهم الولاة والفضاة والكتاب والمربون وسلطانهم على القلوب مبارك بين
الأرباب منذ القدم وليس لدينا من قوة حربية سوى الحرس الفرعوني
وحامية بيلاق ، فالضربة القاسية قد تأتي بعواقب غير محمودة ..
(ص ٢٤)

ويظهر بعد آخر في النغمة يعبر عن اصرار الملك وعناده عندما
يقول :

- أريحا نفسيكما أيها الرجلان اخلصان فقد أطلقت سهمي ..
ثم تنتقل النغمة الأساسية عندما يظهر لها بعد آخر في مجلس رادوييس
الذي ضم من الفنانين والتجار والحكام الكثيرين :
قال الفيلسوف هوف بهدوء :

- لم تجر العادة قط بأن يهتف باسم انسان ما مبها كانت مكانته
في حضرة فرعون .

فقال رادوييس بلهجة دلت نبراتها على الغضب :
- ولكنهم خرقوا هذه العادة بمنتهى الوقاحة .. لماذا أقدموا على
ذلك أيها السيد آني ؟
فرفع الرجل حاجبيه الكثيفين وقال :

- أراك تسألني عما يتحدث عنه الناس في الطرقات .. فكثير من
العامة يعلم الآن أن فرعون يرغب في أن يضم كثيرا من أملاك المعابد الى
أملاك التاج وأن يسترد المنح الواسعة التي أسبغها آباؤه وأجداده على
رجال الكهنوت .

وقال الشاعر رامون حتب بلهجة لم تخل من عنف :

- كان الكهنة دائما موضع عطف الفراعنة يقطعونهم الأراضي
ويهبونهم الأموال حتى صاروا يملكون ثلث الأراضي المنزرعة وتغلغل
نفوذهم في الأقاليم وبسط على الرقاب ولا شك أن هنالك وجوها من
المنافع أحق بالمال من المعابد ..

فقال هوف :

- يزعم الكهنة انهم يصرفون ريع الأراضى على أعمال الاحسان والبر
ويصرحون دائما بأنهم يتنازلون عن أملاكهم عن طيب خاطر اذا دعت
الضرورة الى ذلك (ص ٤٥ ، ٤٦) .

وهكذا تستمر أبعاد النغمة الأساسية فى الاتساع لتشكيل الهيكل
العام لبناء القصة ولتجاول ربطه فى وحدة عضوية فنية كاملة ولكن ليس
معنى هذا ان القصة كلها عبارة عن تنويعات لهذه النغمة .. ولكن هناك
تلميحات أخرى عابرة يخالها القارئ لا لزوم لها فى تكوين البناء ولكن
مثل هذه التلميحات تساعد على اظهار النهاية فى اطار طبيعى يتفق
والمقدمات التى قدمها لنا الكاتب .. فنهاية القصة التى ختمت بمقتل
الملك وانتحار رادوبيس تعبر عن ان الحياة ليست الا وهما خادعا يترأى
فى غيبش الظلام .. ولهذا كانت دلالة الحوار بين المثال هنفر ورادوبيس
حينما قال :

- صدق وحق جمالك يا رادوبيس ان الحياة تمضى كعلم سريع
الزوال فانا اذكر مثلاً انى حزنت لموت أبى حزنا بالغا وبكىته مر البكاء
ولكنى الآن اذا عاودتنى ذكراه أسائل نفسى : أحقا عاش ذلك الانسان على
الأرض ؟ أم انه وهم خادع يترأى لى فى غيبش الظلام ؟ .. هكذا الحياة ..
فماذا أفاد الأقوياء بما أحدثوا فيها من قوة ؟ وماذا نال العاملون، مما إنجوا
من مال وثراء ؟ وماذا اكتسب الحاكمون بما حكموا وما ساسوا ؟ هباء فى
هباء .. قد تكون القوة حماقة والحكمة خطأ والثروة غرورا .. أما اللذة
فهى لذة ولا يمكن أن تكون غير ذلك . فكل ما خلا الجمال باطل
(ص ٥٢) .

ولم تلق هذه الأقوال الفلسفية على عواهنها فى الرواية ولكنها توحى
الىنا بالأثر النفسى الذى ستتتركه فينا القصة بعد الانتهاء من قراءتها اذ
اننا نحس بأن كلا من الملك ورادوبيس بطلا الرواية لم يحصلوا الا على
اللذة .. فلم ينتفع الملك بسلطانه وجاهه ولم يشفع جمال رادوبيس فى
التخفيف من صرامة قدرها .. وهكذا كان الحصاد الوحيد الذى جناه
البطلان هو اللذة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان . ويدخل فى روع
القارئ ان القدر لا يتيح لنا أية فرصة الا فرصة الحصول على اللذة ..
والحكيم هو من يختتم الفرصة ..

فالقدر هنا يلعب دور المسيطر على الشخصيات والأحداث ، فكلهم

يحاولون التعبير عن شخصياتهم ولكن في حدود الامكانيات التي يسحبها لهم القدر .. حتى ان نجيب محفوظ يتدخل شخصيا ليغير عن ذلك بجعله من عنده فيقول عن رادوبيس ان ما بها لسحرا مبينا فان لم يكن سحر ساحر فهو سحر الاقدار المسيطرة على المصائر .

وانه لمن الغريب تتبع المؤثرات الفكرية عند نصب محفوظ التي ظهرت في رواياته الثلاث الاخيرة ،عني « السماء والجريف » و « الطريق » و « الشحاذ » في رواية مبكرة مثل « رادوبيس » التي كتبها نجيب محفوظ سنة ١٩٤٣ أى بحوالى عشرين سنة قبل كتابته للروايات الاخيرة .. ولكن هذه المؤثرات موجودة على أية حال بصورة ما . هذه المؤثرات التي تنبع من تقعد الحياة في عصرنا الحاضر واحساس الانسان المعاصر بالضيق والانهيار ، وانه لم يعد قادرا على التحكم في حياته أو مسيطر على مفدراته أو سيدا لموقفه مما جعله يشعر بثورة خانقة يود ان يدمر بها حياته وأن يفر الى آفاق غامضة مجهولة لكي يجد الراحة والقناعة ويهرب من الشكوى التي تلاحق الانسان أبدا : هذا الاحساس النفسى الذى سيطر على عيسى بطل « السماء والجريف » وعلى صابر بطل « الطريق » ثم ظهر بصورة مرضية في شخصية عمر الحزأوى بطل « الشحاذ » وجسد في شخصياتهم أزمة الانسان المعاصر الذى ترسم في عقله علامات استهزام كبيرة وصعبة ولا يجد لها الجواب الشافي .. وتكون النتيجة التخبط بين اللذات والآلام ثم الضياع الكلى فى أية صورة من صوره ..

هكذا نجد بداية هذا الخط فى شخصية رادوبيس عندما يسأل المؤلف :

هل يستطيع الليل المظلم والسكون المطبق أن يلقياً على رأسها القلق ظلا من السكينة والطمانينة ؟ هيئات ؟ .. وبلغ بها اليأس من الطمانينة منتهاه فأنت بوسادة ووضعتها على حافة النافذة وأسلمت إليها خدما الأيمن وأغمضت عينيها .

وطرقت ذاكرتها بفتة عبارة الفيلسوف هوف : « .. فالجميع ينسكو وما من فائدة ترجى من التغيير فاقنعى بما قسم لك » .

وتنهت من أعماق قلبها وتساءلت فى حزم .. أما من فائدة نرجى من التغيير حقا ؟ .. أحقا ان الشكوى تلاحق الانسان أبدا ؟ .. ولكن كيف تستطيع أن تؤمن بهذا ايمانا صادقا يصرف قلبها عن طلب التغيير ؟ ان ما بقلبها ثورة جامحة تود لو تدمر بها حاضرها وماضيها وتفر خالصة الى

آفاق غامضة مجهولة • فكيف تجد الراحة والفناعة ؟ انها تعلم بحالة
ينطل فيها التسكوى ولكنها جزعة برمة بكل شيء (ص ٥٨ ، ٥٩) •

هذه هي الجذور الاولى لهذه الحالة المرسية التي تصيب الانسان عند
نجيب محفوظ ونزرع الحيرة والتساؤلات في قلبه • ويحاول ان يجيب
عليها ولكن عبتا • هذه هي مأساة الانسان المعاصر ولكنها بدأت عند
نجيب محفوظ منذ عصر الفراعنة • وكأننا بنجيب محفوظ يقول لما ان
جوهر الانسان واحد لا يتغير مهما تغيرت أشكال المجتمع المختلفة ...
فالنوازع الانسانية لم يطرأ عليها أية تغييرات جوهرية سواء آكانت قلقا أم
خوفا أم حبا أم كراهية الى آخره •

ويعتمد نجيب محفوظ على الوصف الخارجي للشخصيات والمناظر
كما يستعمل الوصف الداخلي للشخصيات ويجعل القارئ يتوغل في
النفسيات المختلفة عن طريق سرد التساؤلات والتناقضات الواعية
واللاواعية التي ننتاب الشخصيات المختلفة • ولكن أيضا عن طريق
التقرير المباشر الصريح دون نقل هذا السرد المباشر الى حركات درامية
حية تؤثر في الشخصية وتجعلها تنبض بالحياة • فالانسان لا يستطيع
أن يهرب من انفعالاته النفسية ولا بد أن تؤثر على تحركاته الجسمية
وعلى تعبيرات وجهه • ولكن نجيب محفوظ لم يحاول أن ينقل لنا هذه
التحركات والتعبيرات بل قنع بسرد الاحساس النفسي المجرد وذلك عندما
يصف احساسات رادوبيس عند بدء علاقتها بالملك • يقول نجيب
محفوظ :

وتساءلت في وحدتها : ترى هل يرسل فرعون في طلبها هذا
المساء ؟ أه أهى لهذا تضطرب وتقلق ؟ أهى تخشى • • كلا • • ان هذا
الحسن الذي لم تحظ بمثله امرأة من قبل حقيق بأن يملأها ثقة بنفسها
لا حد لها وانها كذلك • •

ولن يقاوم جمالها انسان ولن يذل حسنها مخلوق ولو كان فرعون
نفسه ولكن لماذا اذن هي مضطربة قلقة • • لقد عاودها ذاك الشعور الغريب
الذي تلبسها مساء الامس والذي نبض بقلبها أول ما نبض حين وقع
بصرها على الملك الشاب الواقف على ظهر عجلته كالتمثال • • يا عجب • •
أتراها حائرة لانها حيال لغز غامض أو اسم جبار هائل ورب معبود ؟ • •
أترى انها تود لو تراه في نشوة البشر بعد أن رأته في جلال الآلهة ؟ • •
أتراها قلقة لانها تريد أن تطمئن الى قوتها بازاء هذا الحصن المنيع
(ص ٧٠ ، ٧١) •

هذا نموذج من نماذج كثيره ورد ذكرها في الروايه يعسد ميبا
الكاتب على الوصف المباشر للأحاسيس ٠٠ ولا غرو في ذلك لأن جيب
محموظ لم يكن في ذلك الوقت بلغ مرحلة النضوج الفنى التى جاءت بعد
كتابته للبلانية الشهيرة ٠٠ وهى المرحلة التى ساعده على الانجاء الى
الواقعية وخلطها بالرمزية فى انسجام جيب وبواقى رابع مما خلصه من
الرومانسية المسرفة التى كانت تطفى على رواياته الاولى ٠٠ فلا نجد بعد
ذلك الحب مسيطرا على مفادير البشر يلهب القلوب بسياط عن نار ويدفعهم
الى مصيرهم المحتوم دون أن يكون فى مقدرتهم المحدودة حتى ولو كانوا
ملوكا أن يعوقوا اندفاعه ٠٠ ففي رادوبيس نجد بين الفينة والفينة فترات
يستعين بها نجيب محموظ على حشو الفراغات فى البناء القصصى للرواية
ويلجأ فيها الى الرومانسية المطرفة فى بعض الأحيان متأثرا فى ذلك
بالموجة الرومانسية التى كانت مسيطرة على الميدان الأدبى فى مصر فى
الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن ٠٠ ووصفه لرادوبيس عند ذهاب
فرعون عنها بعد اللقاء الأول خير مثال على ذلك ٠٠ فيقول فى بدء فصل
عنوانه « الحب » :

ارتد بصرها عن الباب الذى غيبه فقالت وهى تتنهد «ذهب ٠٠٠» ،
ولكنه فى الحقيقة لم يذهب . لو كان ذهب حقاً لما استولى عليها ذلك
التخدير الغريب الذى جعلها بين النوم واليقظة تذكر وتحلم والصور تمر
أمام مخيلتها فى تلاحم وتسابق وجنون .

حق لها أن تسعد لأنها بلغت منتهى المجد وتسمنت ذروء البهاء
وتذوقت من آى العظمة ما لم تحلم به امرأة على الأرض زارها فرعون بذاته
المعبودة وسحرته بأنفاسها الذكية وصاح بين يديها أن سوطا من اللهب
بلهب قلبه الفتى فتوجت بهيامه ملكة على عرش المجد والجمال وحق لها أن
تسعد ٠٠ على أنها كانت تسعد سعادة المجد ٠٠ ومال رأسها قليلا فوق
بصرها على فردة الصندل فخفق قلبها وأدنت رأسها حتى مست شفتها
فارسه (ص ٧٨) .

وهكذا كان حبا من أول نظرة كأنه القدر يأتى ولا راد له . أو بلغة
العصر الحديث كان بمثابة مرض مفاجئ مثل السكتة القلبية يأتى فى وقت
ومكان لا يمكن لانسان التكهّن بهما ٠٠ وبعد أول لقاء يتغير كل شئ فى
نفسية العاشقين ٠٠ النظرة والروح المعنوية والشخصية وكل شئ كأنه
السحر مس قلبيهما فحولهما الى شخصيتين مختلفتين تمام الاختلاف ٠٠

هكذا كانت نظرة نجيب محفوظ الرومانسية التي لم يسطع أن يتخلص منها في تلك الفترة وخاصة في الروايات التي تدور حول التاريخ الفرعوني .. ولعل له عذرا في ذلك .. إذ إن فكرتنا عموما عن الفراعنة كانت ولا زالت مزوجة بالسحر والغموض والظلام .. الى آخره من المميزات الأساسية للرومانسية .. وبناء على ذلك لم يخرج نجيب محفوظ عن الخط السائد ولم يحاول أن ينظر نظرة خاصة به كفتان وكفكر .. بل وضع نفسه في خدمة الفكرة السائدة ولم يفكر في تغييرها أو تبديلها أو حتى تسليط أضواء جديدة عليها .. فلا تثار التي تركها القدماء والتاريخ الذي يحكي حياة الفراعنة كان يتميز فعلا بجو المسابد والمقابر والأهرامات والخلود ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أنهم قوم رومانسيون يعيشون حياتهم على الحب والسحر والوجد .. وأخيرا الانتحار اذا منعهم القدر من الحصول على مثل تلك الامتيازات الرومانسية .. ففرعون في هذه القصة لم يكن يفعل شيئا عند مقابلة رادوبيس سوى التفرل في جمالها ووصفها في اطار نشرى يكاد يصل الى الشعر الرومانسي .. فيقول مثلا :

- رادوبيس .. ما أجمل هذا الاسم ، فان له وقع الموسيقى في أذني ومعنى الحب في قلبي . وهذا الحب شيء عجب ، كيف يصرع رجلا تعمير ليااليه الحسان من كل لون وطعم ؟ .. انه حقا عجيب ، ترى ما هو هذا الحب ؟ انه قلق معذب يسكن في قلبي ، وأنشودة الهية ترتل في أسمى مكان من روحي انه حنين موجع انه أنت . أنت حالة في كل آية من آيات الدنيا والنفس ، انظرى الى هيكل هذا الشديد ، انه يشعر بالحاجة اليك شعور الفريق بالحاجة الى التنفس والهواء (ص ٨٢) .

لم يحاول نجيب محفوظ أن يضع في قصته آية لمسة تهبط بالفارئ الى أرض الواقع فلا نجد شخصيات تشرب الماء بل الحمر فقط ولا يأكلون الا الفاكهة التي تذكرنا بجنة عدن .. ولا يستحمون الا في الماء العطر في بركة واسعة ينطلق على شطآنها نبات اللوتس ، ويسبح على سطحها الأوز والبط ، وتفتى في جوها الأطياف ، وقد انتشر شذى العطر وأريج الزهر وغردت الابلابل .. هذا هو الجو العام للرواية كأنه حلم طويل جميل لا يمل المرء من تكراره .. كل هذه اللوحات واللمسات يرسمها نجيب محفوظ ليتمكن القارئ من أن يندمج في هذا الجو الأسطوري وحتى يكون بعد ذلك من السهل اقتناعه بالتحول المفاجيء في شخصية رادوبيس بعد وقوعها في غرام الملك .. فلقد أحسست رادوبيس وهي بين يدي الكاهنات

المطهرات ، أنها تودع بلا رحمة قبر الغناء جسد رادوبيس العانية اللعوب
التي كانت تعذب بالرجال وتهلك النفوس ، وترقص على أسلاء الضحايا
وذوب القلوب ، وأن دما جديدا يجري فى عروقها . فينبض فى قلبها
وحواسها الطمأنينة والسعادة والطهر ، ثم صلت صلاة حارة . جانية على
ركبتها . مغرورة العينين . وضعت فى الحثام الى الرب أن يبارك حبها
وحياتها الجديدة ٠٠ وعادت الى قصرها تشعر من فرط سعادتها كأن طائرا
يرف بجناحيه فى سماء صافية ٠

وبهذه الطريقة لا يجب القارىء من هذا التحول المفاجيء اذ ان الجو
العام كله ليس بالطبيعى لاننا لسنا فى عالم منل عالمنا هذا الذى يشدنا
دائما الى أرض الواقع مهما كان ثقيلا ٠٠ ولكنه عالم كان موجودا منذ آلاف
السنين ٠

وعذا البعد الكبير فى المسافة الزمنية كفىل بأن يفتعنا بأى شئ، يرد
فيه مهما كان رومانسيا متطرفا ومسرغا فى تمجيد الحب وتاليهه ٠٠
تقول رادوبيس لجاريته شيت :

- طالما تمتعت بالحرية المطلقة ٠ كنت أتخذ مجلسى على روبة عالية
واسرح ناظرى فى عالم واسع غريب ، وأسامر عشرات الرجال ، وأتذوق
متع الأحاديث وأتملى آيات الفن واللهو بالمجون والغناء . ولكن كان يرين
على صدرى سأم لا شفاء له ، وتفشى نفسى وحشة لا طمأنينة معها ٠
الآن يا شيت ضاقت آمالى ، وانحصرت فى رجل واحد هو مولاي . وهو
دنياى ٠٠ ولكن دبت حياة دافقة طردت من طريق حياتى السأم والوحشة
وأفاضت عليه نورا وبهجة ، فقدت نفسى فى الدنيا الواسعة . ووجدتها
فى رجلى الحبيب أرايت ما هو الحب يا شيت ؟ (ص ٨٩) ٠

هكذا كانت نظرة نجيب محفوظ المتألية تجاه الحب الذى جعل منه
خطا أساسيا بجوار الخط الأحمر الممتد على طول الصراع بين السلطان
والدين فى تشكيل البناء الفنى للقصة ٠٠ فالحب عند نجيب محفوظ فى
هذه القصة يمتاز بلمسة من قداسة ولمحة من طهر ٠٠ وهذا يبدو واضحا
فى علاقة بنامون الرسام المحدث برادوبيس وهو الذى كلف بتزيين وزخرفة
الحجرة الصيفية فى قصرها ٠٠ وكانت كلما حاولت اختلاس بعض
النظرات أثناء القيام بمهمته كانت تجده جاثيا على ركبتيه ، ويداه
مشتبكتان على صدره ، ورأسه متجه الى أعلى كأنه مستغرق فى صلاة ،
الا أن رأسه كان متجها الى ما تم نحتة من رأسها وجبينها ٠٠ ولكن كل

ما أثار هذا الشاب في نفسها كان عاطفة جديدة لم تدب بها الحياة من قبل ، هي عاطفة الأمومة . . وسرعان ما أشفقت عليه من عيبتها وسحرهما الذي لم ينبج منه انسان ، ودعت الرب مخلصه أن يحفظ له طمانينته وصفاءه ، ويجعله بمنجاة من دواعي الألم واليأس . .

وكان انهماك نجيب محفوظ في التيار الرومانسي في القصة سببا في اهماله في رسم شخصية الملكة نيتوقريس زوجة الملك . . فما كانت تجهل من الامر شيئا ، فقد شاهدت المأساة من بدء فصولها ، ورات الملك يتردى في الهاوية ، ويذهب قريسة لهواه الجامح .

ويهرع الى تلك المرأة التي شاد بحسنها كل لسان لا يلوى على شيء . . وأصابها سهم سام في عزة نفسها وسويداء عواطفها ، ولكنها لم تبذ حراكا . . ونشبت في صدرها صراع عنيف بين المرأة ذات القلب ، والملكة ذات التاج ، وأثبتت التجربة انها كأبيها قوية الشكيمة ، فصهر التاج القلب ، وخنقت الكبرياء الحب ، فانطوت على نفسها الحزينة سجيئة خلف الستائر . . وهكذا خسرت المعركة ، وخرجت منها مهيضة الجناح ، وما رمت عن قوسها سهما واحدا . .

ولعل نجيب محفوظ الرومانسي ، قد ارتاح الى هذا الحل ، حيث ان الأمور الزوجية من الأشياء التي تتنافر مع الانطلاق الرومانسي ، فلم ينبج شخصية الملكة من اهتمامه ما يكفي لإبرازها كشخصية حية . . حتى لا تطفئ على المقدسة الأساسية ، وهي العلاقة الأسطورية بين رادوبيس والملك . . وكل ما فعلته أن ذهبت الى رادوبيس تحاول معها محاولة يائسة لاسترداد الملك . . ولكنها باءت بالفشل . . اذ كيف تهجر رادوبيس الملك بعد أن منحها ما لم يمنحه حتى لزوجته .

وهكذا تسير الشخصيات كل في فلكه . . لا يحدث أى تغيير الا في شخصيتي الملك ورادوبيس وباقي الشخصيات تظل كما هي لا تتأثر باحتكاكها بالأحداث . . ولعل هذا يرجع الى امانة نجيب محفوظ في الارتباط بالمادة التاريخية التي استقى منها مادته الفنية . . ولكن بالرغم من أنه كان يكتب رواية تاريخية الا أنه جعل السيادة للفن فلم يكتب فقرة الا وكانت متفاعلة مع باقى اللبئات التي يقوم عليها البناء . . ولم يدخل شخصية الا وكانت مساهمة في دفع الأحداث الى نهايتها الطبيعية المنطقية ، ولم يقدم حدثا الا وكان عاملا من عوامل التأثير على فنية الشكل وجعله متماسكا خاليا من الثغرات والفراغات التي يقع فيها غالبا معظم كتاب القصة التاريخية .

كفاح طبية

لم يلتزم نجيب محفوظ فى « كفاح طبية » بالبناء الكلاسيكى للقصة اى عرض الحيوط الاساسية المتوازية للصراع ثم احتدام الصراع بتشابك هذه الحيوط والوصول الى الذروة ثم تعود الحيوط متوازية بطريقة تتفق والمنطق الطبيعى لصراع الأحداث ورسم الشخصيات ٠٠ فلقد تحكمت المادة التاريخية فى الشكل الفنى للقصة وكانت فى معظم الاحاين عرضا تاريخيا مصورا لكفاح أحمرس وأجداده ضد استعمار الهكسوس الرعاة القادمين من أواسط آسيا ٠٠ وهكذا تحولت الشخصيات الى أنماط لا تتغير ٠٠ تحمل كل منها صفات معينة سواء أكانت كبرياء أم خبثا أم خسة ٠٠ الخ . ولا تتغير هذه الصفات مهما ازداد احتدام الصراع وانغماس الشخصيات داخل دواماته ٠٠

وحاول نجيب محفوظ أن يهرب من سيطرة المادة التاريخية على فنه بالاسهاب فى وصف مناظر الطبيعة المصرية الساحرة أو وصف المعارك الحربية التى دارت رحاها بين الملك سيكننرع ثم حفيده أحمرس وبين الهكسوس الغزاة ٠٠ واستعمل محفوظ براعته فى الوصف حتى كاد القارئ أن ينسى قيمة الشكل الفنى نفسه من اثر استمتاعه بالناظر الحية التى يكاد يراها بعينه لا بعين الخيال ٠٠ ومن بدء القصة حاول نجيب محفوظ أن يوهم القارئ بأن المصدر التاريخى الذى استقى منه الرواية لم يكن له سيطرة ما على تكنيكه الشكلى بأن قدم فى أول فقرة للرواية وصفا رائعا ودقيقا لرسول أبوفيس ملك الهكسوس الى سيكننرع ملك طبية يقول :

كانت السفينة تصعد في النهر المقدس ، ويشق مقدمها انتوج بصورة اللوتس الأمواج الهادئة الجميلة ، يجتث بعضها بعضاً منذ القدم كأنها حادثات الدهر في قافلة الزمان ، بين شاطئين انتشرت على أديميها القرى . وانطلق النخيل جماعات ووجدانا وترامت الحضرة شرقاً وغرباً ، وكانت الشمس تعتلي كبد السماء وترسل أسلاكاً من النور اذا غمر النبات رق رقيقاً ، واذا مس الماء تلالاً لآلاء ، وقد خلا سطح الماء الا من بعض زوارق صيد جعل أصحابها يوسعون للسفينة الكبيرة وهم يرمقون صورة اللوتس رمز الشمال بعين التساؤل والانكار .

وكان يتصدر المقصورة رجل يدين قصير القامة ، مستدير الوجه ، طويل اللحية ، أبيض البشرة ، يرتدى معطفاً فضفاضاً ويقبض بيمنه على عصا غليظة ذات مقبض ذهبي ، جلس بين يديه رجلان في مثل بدائنه وزيه ، تدانى بينهما روح واحدة وكان السيد يطيل النظر الى الجنوب بعينين مظلمتين أضناهما الملل والتعب ويلقى على من يصادفه من الصيادين نظرة شذراء (ص ٥) .

وكعادة نجيب محفوظ دائماً .. يستطيع القارئ من أول وهلة أن يضع يده على المحيط الأول للصراع الأساسي في الرواية .. وهنا يقع المجري الأساسي للصراع والأحداث بين المصيرين ممثلين في ملكهم سيكنرغ ومن بعده أحمرس في الجنوب في طيبة ، وبين الهكسوس البيض ممثلين في ملكهم أبوفيس في الشمال في منف .. ويحرص نجيب محفوظ على ملء فجوات هذا الصراع بوصفه الذي عودنا اياه على طريقة سيناريو الأفلام .. فهو يتخذ من صفحات الكتاب ما يتخذه كاتب السيناريو من شاشة السينما بأن يجعل من التاريخ القديم الميت قطعة حية تنبض بالحياة أمام المتفرج وبذلك يزيل عنه جفاف المادة التاريخية .. ولكن كل هذا على حساب الشكل التماسك للرواية مما جعلها تصاب بأورام وزوائد عاشت عالة على باقى الجسم .. وهذا على عكس «رادويس» التي نجح فيها نجيب محفوظ في أن يتعاشى الانحسار في الوصف الدقيق على حساب فنية الشكل ولكن هناك ظاهرة جديدة في « كفاح طيبة » وهى ان وصف نجيب محفوظ للمناظر المختلفة بدأ يأخذ اتجاهه في طريق « الوصف الياحى » أى انه لا يتخذ من قلبه مجرد آلة تصوير صماء تنقل المنظر كما هو دون تفهم أو استيعاب أو إحياءات ولكنه يضمن صوره إحياءات تساعد في دفع الأحداث وتأكيد ما في ذهن القارئ .. فبدلاً من أن يقول ان المصيريين قوم ذوو صلف وكبرياء لا يرضون الذل والهوان ، وان هذا يمثل شوكة في

ظهر الهكسوس ويزيدهم رغبة في أن تعنو هاماتهم لولاهم وملكهم أبوفيس ٠٠ يقدم لنا نجيب محفوظ كل هذا خلال وصف دقيق موح بكبرياء المصريين ثم يعقبه بحوار درامى يوحى بعناد الهكسوس :

وما ان انتهى الحاجب من كلامه حتى سمح أحد رجليه يقول ، وهو يشير بأصبعه الى الشرق :

— أنظر ٠٠ أترى طيبة ؟ هذه طيبة ٠

فنظروا جميعا الى حيث يشير الرجل ، فراوا مدينة كبيرة يحيط بها سور عظيم ، بدت خلفه رؤوس المسلات عالية كأنها عمد ترفع القبة السماوية ، ورثيت من ناحيتها الشمالية جدران معبد آمون الشاهقة ، رب الجنود المعبود ٠ فما وقعت العين فيها الا على مارد عظيم يتعالى الى السماء ، فأخذ الرجال ، وقطب الحاجب الأكبر وتمتم قائلا :

— نعم ٠٠ هذه طيبة ٠٠ وقد أتيتحت لى رؤيتها من قبل ٠ وما ازداد على الأيام الا رغبة في أن تعنو الهام لولانا الملك ، وأن أرى موكب الطافر يشق شوارعها ٠

فقال أحد الرجلين :

— وأن يعبد بها ربنا ست المعبود ٠٠

وخففت السفينة من سرعتها ، ومضت تدنو من الشاطئ رويدا رويدا مجتازة الحدائق الفن ، التى تنحدر مدرجاتها المعشوشبة حتى تسقى من النهر المقدس وقد لاحت وراءها قصور طيبة الشم ، اما غربى الشاطئ الآخر ، فتجتم مدينة الأبدية ، حيث يرقد الخالدون فى الأهرام والمصاطب والمقابر ، تفشاهم جميعا وحشة الموت (ص ٧ ، ٨) ٠

وهكذا يضع القارىء يده على المصدر الأساسى للصراع بين المصريين والهكسوس من خلال الوصف الحى للأحداث والحوار المباشر بين الشخصيات حتى لا يضيع وقته فى كتابة مقدمات لا تفيد الشكل عموما ٠٠ ويرفض سيكنترن مطالب رسول أبوفيس لأنها لا تحمل الا كل معانى الازلال والاستعباد ٠٠ وتبدأ الحرب بين سيكنترن على رأس المصريين وأبوفيس ملك الهكسوس ويكافح المصريون كفاحا مجيدا ويستشهد ملكهم سيكنترن ويظهر هنا انحياز نجيب محفوظ الى تمجيد المصريين ومثاليتهم فى حبهم لوطنهم فهو لا يلتزم حياد الكاتب الموضوعى فى رسم الشخصيات

ودراسة الأحداث .. ولكن مصريته تغلب عليه ويكاد يهاجم الهكسوس في كل فقرة من فقرات الكتاب هذا باستثناء الأميرة امنيريس ابنة أبوفيس ملك الهكسوس التي أحس نوحها أحسن بعاطفة حب لم تشأ لها الظروف أن تنمو وتترعرع .. وكأننا بنجيبي محفوظ متقمص شخصيته في تقديم الرأي بطريقة مقتعة .. وهنا يأتي دور الفن الذي يقوم بدور الاقتناع عن طريق التلميح والايحاء ورسم الصور الفنية .. ولكن نجيب محفوظ لم يستغل أدواته كفنان استغلالا كافيا بحيث يقدم احساساته بطريقة تفنن القارئ دون أن يحس انه فقد جزءا من احساسه الذاتي .. يقول نجيب محفوظ في وصفه للقائد بيبى وتعليقه على مطالب أبوفيس :

فجرى الحماس في عروق القائد بيبى مجرى الدماء ، ووقف بقامته الفارعة ومنكببه العريضين ، ثم قال بصوته الجهوري :

— مولاي • صدق رجالنا العظام فيما قالوا ، واني لعل يقين من انه لا يراد بهذه المطالب سوى عجم عودنا وترويضنا على الذل والخضوع : وهل من دليل وراء أن يطلب ذلك الهمجى الهابط وادينا من اقاصى الصحارى القاحلة الى مليكتنا أن يخلع تاجه ويعيد رب الشر ويذبح الافراس المقدسة ؟ .. لقد كان الرعاة فيما مضى يطلبون أموالا فلم نبخل عليهم بأموالنا • اما الآن فانهم يطعمون في حريتنا وشرفنا ، ودون ذلك يهون علينا الموت ويطيب • ان قومنا في الشمال عبيد يحرثون الأرض ويحترقون بالسنة السياط ، ونحن نرجو أن نخلصهم يوما مما يعانون من عذاب لا أن نمضي بارادتنا الى مثل مصيرهم القمص (ص ١٧) •

وهكذا يخرج الحوار الى المباشرة الصريحة لأن الكاتب لم يكن منصفاً للجانب الآخر وصورهم على انهم وحوش ضارية قدمت من الصحراء واحتلت منف في شمال مصر .. ولا يعنى هذا الكلام ان الهكسوس كانوا قوما منصفين عادلين .. فطبيعة البشر فيها الخير والشر وأحيانا يتغلب أحدهما على الآخر الى حد ما ولكنه لا يغلبه كلية والا تحول الانسان الى وحش كاسر .. وقد حاول نجيب محفوظ في بعض من لمساته السريعة أن يوحى للقارئ ببعض اللامحات الإنسانية في الهكسوس وكيف انهم جبلوا على الجراة والاقدام والعدالة في القتال الى حد ما .. ولكن هذه اللامحات لم تبرئ نجيب محفوظ من انحيازه كفنان الى جانب المصريين بحكم مصريته .. فكانت الصفة الغالبة على الكاتب في هذه الرواية انه مصرى قبل أن يكون فنانا •

وكان هذا هو السبب الرئيسى فى ان عقد الكاتب لواء البطولة للشعب المصرى عامة ولشعب طيبة خاصة ٠٠ وبالرغم من تركيزه أضواء كثيرة فى الجزء الأول على بطولة الملك سيكننرع وفى الجزء الثانى على حفيده الملك أحمس ٠٠ الا ان القارىء يشعر من خلال تتبعه للأحداث واحتدامها ان الشعب المصرى هو البطل فعلا مجسما فى شخصية مليكه ٠٠ ومن هنا كانت معظم الشخصيات التى ورد ذكرها فى الرواية لا تخرج عن كونها شخصيات نمطية ٠٠ اى اننا لم نحس فعلا انها من لحم ودم مما يجعلها تنبض بالحياة وهذا منحها لمسة من روح الملحمية ٠٠ اى ان معظم الشخصيات سواء كانت تابعة للهكسوس أو للمصريين لم تكن لتتغير على مر الأحداث ٠ كلها عبيدة لا تلتين وصلبة لا تحيد عن هدفها ٠٠ فهم يطلبون الحياة والكرامة بكل معانى الكلمة أو الموت اذا لم تتيسر لهم مثل هذه الحياة ٠ اى انهم ينتقلون من النقيض الى النقيض دون الرضاء بحلول وسط بآية حال من الأحوال ٠٠ فاذا بدأنا بسيكننرع ملك طيبة نجده يرفض مطالب أبوفيس ملك الهكسوس بعد استشارة وزرائه وقواده بالرغم من انه لم يكن مستعدا لمحاربة جحافل الهكسوس ولقى نهايته فى ميدان الحرب على أيدى الغزاة ومزقوا جثته اربا ثم ابنه كاموس الذى هرب الى النوبة مع باقى الاسرة المالكة لكى يعد لبناء جيش قوى يستعيد به ملك آباءه وأجداده ويلقى مصيره أيضا فى المعركة التى دارت رحاها امام أبواب هواريس مع الهكسوس بعد اثنى عشر عاما من مقتل أبيه ثم ابنه أحمس قاهر الهكسوس الذى تجسست فيه كل معانى البطولة والفداء ٠٠ ولكن نجيب محفوظ كان حريصا على أن يضيف عليه لمسة إنسانية تزيد من اقتناع القارىء به وهو حبه للأميرة أمنريدس ابنة أبوفيس ملك الهكسوس ٠٠ واصرارها هى الأخرى على رفض هذا الحب بالرغم من انها كانت أسيرة أحمس ٠٠ فلم تتغل عن كبريائها كأميرة وتلك من أهم صفات الهكسوس ٠٠ وبعد ذلك تتوالى باقى الشخصيات فنجد فوتشميرى والدة سيكننرع لا يعرف عمرها بالضبط ولكن ما نعلمه انها عاشت أكثر من خمسة أجيال تكافح وترمز الى مصر كلها فى الصبر والجهد والاصرار على استعادة الوطن المسلوب وحث أسرته وأبنائها وشعبها على الأخذ بالثأر دون ملل أو تقاعس حتى انها تصل فى بعض الأحيان الى حد الأسطورة فى رسم صورة الانسان المثالى ٠٠ وبعد ذلك أحوتى زوج سيكننرع وستكي موسى زوج كاموس ونيفرتارى زوج أحمس وكلهن أنماط ترمز الى الولاء والحب والاخلاص والتعاطف مع الشعب ٠٠ ولكن القارىء لا يحس بالدماء الساخنة تتدفق

فى عروقتها مما اضطر نجيب محفوظ الى أن يضعهم دائما فى خلفية الصورة الكلية حتى لا يطفوا على أحسن بطل الرواية ويضعفوا من بهاء صورته ٠٠ وسواء كانت الشخصية رئيس حجاب مثل حور أو رئيس وزراء مثل أوسرامون أو كاهنا مثل نوفرامون أو قائد أسطول مثل كاف أو قائد جيش مثل يبيى أو حاكما للنوبة مثل رؤوم ٠٠ فكلها لا تعدو أن تكون نماذج للإخلاص والولاء للمليك ورموزا للتضحية والفداء دون أن تخرج الى حيز الإنسانية الرحب وما فيه من تناقضات وصراعات ٠٠ ولذلك لا نجد فى الرواية مؤامرات داخلية بين الأسرة المالكة الواحدة أو حقداء بين قواد الجيش لأن نجيب محفوظ فى هذه الرواية يرفض الواقع ويخلق فى سماء المثالية حتى ولو كانت على حساب الاقناع الفنى بمنطق الشخصيات الحيوى وحتمية تدافع الأحداث ٠٠ لقد منحنا نجيب محفوظ الجانب المشرق من الصورة دون أن يحاول أن يقضى من هذا الاشراق بظهار الجانب الانسانى ككل ٠٠ فالانسان بطبيعته خليط من خير وشر ٠ ومن هنا كان طغيان الواقعية على المثالية فى بدء هذا القرن ٠٠ ولكن الكاتب فى هذه الرواية لم يتأثر بهذه الواقعية بالرغم من انها كتبت فى الأربعينات من هذا القرن ٠ وكان مصدر المثالية هنا حنينه الشديد الى أمجاد الماضى المثلثة فى الفراعة ولأن الواقع الذى كتبت فيه هذه الرواية كان واقعا مريرا اذ أن مصر فى ذلك الوقت كانت تتخبط فى دياجير الظلام بين حكم ملك فاسق وسيطرة استعمار غاشم ٠٠ ومن هنا نشأت هذه النزعة الرومانسية فى ادب نجيب محفوظ فى هذه الحقبة وهى الرجوع الى الماضى وأمجاده هربا من مرارة الواقع الجاسم على الصدور ٠٠ ولذلك لم يكن نجيب محفوظ موضوعيا فى تصويره لشخصيات المصريين وترك الواقع الذى يعايشه أثناء كتابة الرواية يؤثر على المادة الفنية نفسها ٠٠ ومن هنا كانت الرؤية الفنية للكاتب خلال أبعاد الشخصيات والأفعال الصادرة عنها رؤية ناقصة لأنه لم يسمح لنا بأن نلقى ولو نظرة سريعة داخل الواقع الحى للشخصيات بما فيه من صراعات وتناقضات وأحاسيس انسانية مختلفة سواء أكانت حبا أم كراهية أم حقداء أم إخلاصا أم جنسا ٠٠٠ الخ ٠٠ كان لهذه النظرة اثر كبير فى صبغ رؤية الكاتب بصبغة معينة فى رسم الشخصيات التى تقف على الجانب الآخر من الصراع ٠٠ أعنى بذلك الهكسوس ٠٠ فاذا كانت شخصيات المصريين لا تعدو رموزا للهمة والكفاح ٠٠ فشخصيات الهكسوس لا تعدو هى الأخرى نماذج للتهور والكبرياء والغضب والاندفاع واحتقار المصريين عامة والفلاحين خاصة ٠٠ وتأكيد الكاتب باستمرار على التناقض بين بياض

بشرنهم وسمرة المصريين ٠٠ ونصوير لحاهم الصفراء المسترسله كرم لضيق الافق والاندفاع الاعمى ٠٠ ونجد هذا واضحا فى ملكهم أبوفيس الذى ركز كل همه بعد استيلائه على مصر كلها فى الانغماس فى اللذات الجسدية من أكل وسرّب ونساء دون أى نسبة من يد الكتاب برعه الى مرآة الانسان الحقيقى ٠٠ فلم تمتد صورته صورة حيوان يرغل فى حلل من الحرير والذهب وينعم بأطياب المأكلى ولذيد الشراب ٠٠ وكذلك كان نصوير خيان كبير حجابيه وخزر قائد جيشه وسنموت كبير قضائه وباقى قواده من أمثال رخ ٠٠ كلهم كانوا أمثلة لا نستطيع أن نقول انها حيه ٠٠ أمثلة لاهم صفات الهكسوس فى نظر نجيب محفوظ وهى نركز فى الاندفاع والتهور والحسة والحداع وعدم احترام الكلمة والإخلال بالشرف والانهيار الخلقى فى كل صوره ٠٠ ولذلك كان التناقض واضحا بين المصريين والهكسوس تناقض بياض بشرتهم مع سمرة المصريين ولم يكن هناك أى لقاء بينهم الا على أرض المعركة ٠٠ والسبب فى هذا ان نجيب محفوظ حذف اللمسة الانسانية الواسعة من الصورة وكان غرضه من ذلك اظهار استحالة أن يعايش المصريون بكبريائهم وأنفتهم شعبا آخر مستعمرا لهم ٠٠

ومن هنا يتضح منطقية الصراع والمعارك الرهيبة التى دارت رحاها بين المصريين والهكسوس ٠٠ فلم تكن تلك المعارك لتصدر عن شعب الا وهو فى كبرياء المصريين ومثاليتهم وحبهم للموت فى سبيل طرد المستعمر وفى نفس الوقت عن عدو يتسم بالوحشية والانهيار الخلقى وعدم احترام المثل مثل الهكسوس ٠٠ فكان التناقض بين صفات المصريين والهكسوس عاملا هاما فى حتمية هذه الصراعات التى ملأت معظم فجوات البناء القصصى للرواية وكان بمثابة حجر الاساس لها ٠٠ ولكن نجيب محفوظ لم يشأ أن يجعل من روايته مجرد وصف تاريخى لكفاح المصريين ضد الهكسوس فتتحول بذلك الى تاريخ أدبى ٠٠ وانما أراد أن يضع بعض اللمسات الانسانية لكى تكمل بها الصورة ويزداد الاقتناع بها ٠٠ وكان ذلك عن طريق قصة الحب التى ترعرعت فى قلب أحسن نحو أميرة الهكسوس أمثريديس ٠٠ ولقد بدأت القصة عندما عاد أحسن من النوبة متخفيا فى شخصية اسفينيس تاجر الجواهر والحلى لبيستانف الكفاح وتجنيد المصريين لمحاربة الهكسوس سنوا فى طيبة أو منف ٠٠ ففى طريقه نحو الشمال فى سفينة على سطح النيل رأى على البعد سفينة تسير نحوهم ، فعلق بصره بها وهى تدنو رويدا رويدا ، حتى استطاع أن

يتنورها . فرأى سفينته فخمة جميلة التركيب بادية الأناقة ، تملأ وسطها مقصورة حسنة ، يتألق في جوانبها الفن الجميل . وبرزت من المقصورة امرأة يتبعها سرب من الجوارى ، تقدمتهن في أناة كأنها شعاع من النور الساطع يفسى العيون ، شقراء يعيث النسيم بحاشية ثوبها الأبيض ، ويراقص ذواباتها الرقيقة الذهبية ، فأيقن أحسن أن صاحبتهما أميرة من قصر طيبة تتجمع النسيم .

وهكذا كان تقديم نجيب محفوظ لشخصية امنيريس تقديمًا مثاليًا حتى يزيد من اقناع القارئ بقصة الحب الرومانسى التي سوف تنشأ بعد ذلك بين أحسن وأمنيريس . وبعد أن تتفحص الأميرة صندوق اللآلئ والاقراط والأساور تختار قلبًا من الزمرد فى سلسلة من خالص الذهب . ويرفض أحسن أو اسفينس أن يقبض أى ثمن مقابل للمقد وهكذا تنشأ هذه العلاقة الرومانسية بين الأميرة والتاجر اسفينس أو أحسن . وبعد ذلك تتوالى سلسلة من المواقف الرومانسية التي تؤكد نوع العلاقة بين أحسن وأمنيريس وتضفى على البناء الكلى للرواية بعض المسسات الإنسانية واللمحات العاطفية التي تكاد تجنب البناء القصصى خطأ الوقوع فى سيطرة المادة التاريخية على المادة الفنية فى القصة .

فعندما لحق القائد رخ قائد الهكسوس بقافلة أحسن قرب الحدود المصرية لكى يأخذ بثأره من أحسن الذى انتصر عليه فى مبارزة عادلة أمام ملك الهكسوس . قيل أحسن التحدى على أساس أن يعد رخ بالآ تمس فافلته بسوء مهما تكن عاقبة المبارزة ، وبعد بذلك رخ احترامًا لمشينة ملك الهكسوس الذى أعطى أحسن الأمان .

وتدور المبارزة بينهما على ظهر سفينة رخ . عنيفة وحشية ضارية ولكن أحسن بهارته فى القتال يتفادى كل ضربات رخ ويتمكن أخيرا من الإجهاد عليه . وعندئذ يتقدم الضابط بالاجهاز على أحسن وأيقن أحسن بالهلاك وأدرك عبث المقاومة ولا سيما أن الكثيرين كانوا يسددون نحو قلبه قسيهم ، فلبث يترقب مذاق الموت مستسلما وعيناه لا تفارقان القائد الطريح أمامه . وفى تلك اللحظة الرهيبة سمع صوتا قريبا يصيح بنضب « أيها الضابط مر جنودك أن يغمدوا سيوفهم . » وخيل اليه أنه يعرف الصوت فانخلع قلبه فى صدره ، والتفت الى مصدر الصوت فرأى سفينة فرعونية تكاد تلتصق بسفينة الموت وعلى حائلها تكتئ الأميرة امنيريس ، تلوح على وجهها الجميل آى الغضب .

وهكذا كان ثانى لقاء بين أحمس وأميريس سببا فى انعاد أحمس من هلاك محقق وبالتالى فى تغيير مجرى الأحداث عندما عاد الى النوبة ليوصل تجنيد المصريين لحوض المعركة الفاصلة ضد الهكسوس . وانشغل كل وقته ولم يسمح والده الملك كاموس له بالعودة الى مصر مخفيا فى نياپ التاجر أسفينيس . أرسلت اليه الأميرة أميريس خطابا كان من ضمن العوامل التى جعلت أحمس يذكر جيبها الى نهاية الرواية يقول الخطاب :

يحزننى أن أخبرك بأنى اخترت قرما من أقزامك .
ليعيش معى فى جناحى الخاص ، وانى عنيت به
وأطعمته الذى طعام وكسوته أجمل الكساء
وعاملته أحسن المعاملة ، حتى أنس بى وأنست
به ، ثم افتقدته يوما فلم أجده فأمرت الجواري
أن يبحثن عنه فوجدته قد هرب الى أخويه فى
الحديقة ، فألمنى غدره وصددت عنه ، فهل لك أن
تبث الى بقرم جديد يعرف الوفاء ؟ .

وتتوالى الأحداث بعد ذلك . . ونودور الميسارك بين المصريين والهكسوس . . وينتصر أحمس فى معركة تلو الأخرى . . وتقع أميريس أسيرة فى يده وينفذها من الشعب الساخط عليها وعلى أبيها . . ويشتمل الحب القديم فى قلبه مرة أخرى لأن أصداء الكلمات التى سطرتها فى خطابها اليه لم تكن قد زالت أصدائها بعد فى قلبه . . ويحاول أن يتقرب منها ولكنها تقابله بكل جفاء وعجرفة وغضب غير هيابة للموت وهى الصفات التى اشتهر بها قومها . . وتتنازع أحمس عواطف عامة بين حب جارف وكرامية عمياء وحنان بالغ وغضب عنيف ولكنها تصر على رفضها لحبه بالرغم من انها أسيرته وتخبره بصراحة قامة بأن عاطفتها الأولى نحوه كانت مجرد نزوة لم تلبث أن انقضت . . ويستخدم النقاش بينهما فى كل مقابلة على هذا المنوال - تقول أميريس :

- معذرة أيها الملك . . فانه يكبر على أن أقصو رانى مثل احدى نساكم أو أن أحدا من قومي مثل أحد من قومكم الا أن يتساوى السادة والعبيد . . الا تعلم أن جيشنا غادر طيبة لا يحس ذل المخلوب ، وكانوا يقولون باستهانة ثار عبيدنا وسنكر عليهم . .

وجن جنون الملك وغلبه الغضب على أمره ، فصاح بها :

- من العبيد ومن السادة ؟ .. انك لا تدركين شيئا أيتها الفتاة المغرورة لأنك ولدت بين أحضان هذا الوادى الذى يوحى بالجد والعزة ، ولو تأخر مولدك قرنا من الزمان لولدت فى أقصى صحارى الشمال الباردة ، ولما سمعت من يقول لك أميرة أو يدعوك أبك ملكا . من تلك الصحارى جاء قومك فاغتصبوا سيادة واديننا وجعلوا أعزته أذلة . ثم قالوا جهلا غرورا انهم أمراء واننا فلاحون عبيد ، وانهم بيض واننا سمر . اليوم يأخذ العدل مجراه فبرد السيد الى سيادته ، وينقلب العبد الى عبوديته ويميز البياض سمة الضارين فى الصحارى الباردة ، والسمره شعار سادة مصر المطهرين بنور الشمس .

هذا هو الحق الذى لا مرأى فيه ..

فاحتدم الغيظ فى قلب الأميرة واندفع الدم الى وجهها . وقالت باحتقار :

- أنا أعلم أن أجدادى هبطوا مصر من الصحراء الشمالية ، ولكن كيف غاب عنك أنهم كانوا سادة الصحراء قبل أن يصيروا بقوتهم سادة هذا الوادى ؟ .. كانوا وما يزالون سادة ذوى كبرياء ونخوة لا يعرفون سوى السيف سبيلا الى هدفهم ولا يتخفون فى ثياب التجار كى يطعنوا اليوم من سجدوا له بالأمس القريب .

فحدجها بنظرة قاسية متفحصة ، فرأها ذات كبرياء وخيلاء رفسوة لا تلين ولا تخاف وتتمثل فيها صفات قومها الفظة المتعالية ، فاشتد به الحق ، وأحس رغبة حارة الى اخضاعها واذلالها ولا سيما بعد أن أذلت عواطفه بكبريائها وصلفها ، فقال بصوت هادئ متعال :

- لا أرى سببا يدعونى الى الاستمرار فى مجادلتك ، ولا يجوز أن أنسى انى ملك وانك أسيرة .

- أسيرة كما تشاء ، ولكن لن أذل أبدا (ص ٢٠٦ ، ٢٠٧) .

وهكذا يستمر نجيب محفوظ فى تأكيد هذا الخط الدرامى داخل البناء لكى يمنح السرد التاريخى لمسة انسانية يستغل فيها براعته فى وصف اضطراب العواطف وتناقض الاحساسات الانسانية فى داخل الشخصيات مما ساعد فى كثير من الأحيان على أن تقيض شخصيتنا أحمرس

وأمنريديس بالحياة والدفء أمام الفاري. • وغلب في قليل من الاحيان المادة الفنية على المادة التاريخية مما جنب البناء أهم عيوب السرد المباشر للأحداث التاريخية. • وتتوالى الأحداث ويأتى رسول من قبل أبوفيس ملك الهكسوس ووالد أمنريديس لكى يبلغ أحمس ان « أبوفيس » سوف يقتل كل المصريين الذين وقعوا فى أسره اذا لم يفرج أحمس عن الأميرة أمنريديس وباقى أسرى الهكسوس. • وبذلك يتم تبادل الأسرى وتجهن الدماء. • وقبل أحمس أن يضعى بحبه فى سبيل انقاذ أبناء شعبه وكان من أثر هذا الحدث ان بلغت العقدة أصعب مراحل تعقيدها عندما ظهر حب أمنريديس جليا أمام أحمس حين شعرت انها ستتركه الى الابد. • فعندما أخبرها باقتضاب بما عرض عليه رسول أبيها وما تم الاتفاق عليه ، ثم قال : وعملا قليل تحملين الى أبيك وترحلين معه الى حيث يرحل فمبارك عليك هذا اليوم •

فاكتنفت وجهها ظلال الحزن وجمدت أساريرها وغضت طرفها ، فسألها أحمس : أتجدين حزنك للهزيمة أكبر من فرحك لحريتك ؟ فقالت : يجدر بك ألا تشمت بى فستغادر بلادكم كراما كما عشنا فيها كراما •

فقال أحمس بعجز ظاهر : لست أشمت بك أيتها الأميرة • فقد ذقنا مرارة الهزيمة من قبل وعلمتنا الحروب الطويلة أن نشهد لكم بالشجاعة والبرائة • •

فقالت بارتياح : شكرا لك أيها الملك • •

وسمعا لأول مرة تتكلم بلهجة خالية من الغضب والكبرياء ، فتأثر وقال لها وهو يبتسم ابتسامة حزينة : أراك تدعيننى ملكا أيتها الأميرة ؟ فقالت وهى تفض بصرها : لانك ملك هذا الوادى دون شريك ، أما أنا فلن أدعى أميرة بعد اليوم •

فازداد تأثر الملك ولم يكن يتوقع أن تلين شكيمتها على هذا النحو •

ظن انها تزداد بالهزيمة صلفا ، فقال بحزن :

— أيتها الأميرة ، ان ذكريات الدنيا سجل اللذة والالم • وقد بلوتم الحياة حلوها ومرها ولا يزال أمامكم غد • •

فقال يطمأنينة عجيبة : نعم أماننا غمد وراء سراب الصحراء
المجهولة ، وسنلقى حظنا ببسالة ٠٠

ساد الصمت ، والتقت عيناها ، فقرأ فيهما الصفاء والرقّة ٠ فذكر
صاحبة المقصورة التي أنقذت حياته من الموت وسقته رحيق المودة والحنان
وكانه يراها لأول مرة بعد ذلك العهد الطويل ، فزلزل فؤاده وقال بوجود
وجزع : عما قليل يفرق بيننا البين ولن تبالى ذلك ، ولكنى سأذكر دائماً
انك كنت معى فظة غليظة ٠ فلاح فى عينيها الحزن وافتر نفرها عن
ابتسامة خفيفة وقالت : أبها المثلث انك لا تعرف عنا الا القليل ٠٠ نحن
قوم الموت أرواح لنفوسهم من الهوان ٠

— لم أرد بك الهوان قط ٠٠ ولكن غرنى الأمل ادلالاً بمنزلة كنت
أظنها لى عندك ٠

فقال بصوت خافت : اليس من الهوان أن أمتح ذراعى لآسرى
وعدو أبى ؟ ٠

فقال بمرارة : ان الحب لا يعرف هذا المنطق ٠٠

فلاذت بالصمت ، وكأنها امنّت على قوله فتتمتبت بصوت خافت لم
يسمعه : لا ألومن الا نفسى ٠٠ ورنّت بعينيها رنوا تائها وبحركة فجائية
مدت يدها الى وسادة فراشها وأخرجت من تحتها المقعد ذى القلب الزمردى
ووضعتة حول عنقها بهدوء واستسلام ٠ وتتبّعها بعينين لا تصدقان ثم
ارتقى الى جانبها غير متمالك ، وأحاط عنقها بذراعه وضمها الى صدره
بحنون وعنف ، ولم تقاومه البتة ولكنها قالت بحزن :

— حذار ٠٠ فقد فات الأوان ٠٠

غاشتد ضغط ذراعيه حولها وقال بصوت متهدج ٠٠ أمترىدس ٠٠
كيف هان عليك أن تقولى هذا ؟ ٠٠ بل كيف لا أكتشف سعادتى الا حين
أوشك زوالها ؟ ٠٠ كلا لن ادعك تذهبين ٠٠
٠ فرئت اليه بعطف واشفاق وقالت له :

— وماذا أنت فاعل ؟

— سأبقىك الى جانبي ٠٠

— ألا تدري بما يقتضيه بقائى الى جانبك ؟ ٠٠ هل تجود من أجل
بثلاثين ألف أسير من قومك وبأضعافهم من جنودك ؟

فعبس وجهه وأظلمت عيناه وتمتم قائلا وكأنه يحدث نفسه : لقد استشهد أبى وجدى فى سبيل قومي ووهبتهم حياتي . فهل يضنون على قلبي بالسعادة ؟

هزت رأسها أسفا وقالت برقة : اصغ الى يا أسفينيس ، ودعني أدعك بهذا الاسم العزيز لانه أول اسم أحبه فى دنياي . ما من الفراق بد .. سنفترق .. سنفترق .. فانت لا ترضى بالجود بثلاثين ألف أسير من قومك الذين تحبهم ، ولا أنا أرضى بتقتيل أبى وقومي . فليحتمل كل منا نصيبه من الألم .

فنظر اليها بذهول وكأنه يأبى أن يكون كل نصيبه من الحب أن يرضى بالفراق وتحمل الألم ، وقال لها برجاء : أمريدس ، لا تتعجلي واشفقي بي من ذكر الفراق ، فان جريه على لسانك يبسر يبعث الجنون فى دمي .. أمريدس .. دعيني أطرق جميع الأبواب حتى باب أبيك . فماذا يكون لو طلبت اليه يدك ؟ ..

فابتسمت ابتسامة حزينة وقالت وهى تمس يده برفق : وا أسفاه يا أسفينيس انت لا تعي ما تقول ، هل تظن أبى يقبل أن يزوج ابنته من الملك المظفر الذى قهره وقضى عليه بالنفى من البلاد التى ولد فيها وترجع على عرشها ؟ .. أنا أعرف بأبى منك فليس ثمة فائدة ترجى . وما من وسيلة سوى الصبر ..

وأصغى اليها ذاهلا وكان يتسائل : « أحق ان التى تتكلم بهذا الصوت الخافت المنكسر الحزين هى الأميرة أمريدس التى لم تكن الدنيا تسعها جنونا واستهتارا وكبرا ؟ » وبدا لعينيه كل شيء غريبا منكرا ، فقال بغضب : « ان أصغر جنودى من جنودى لا يهمل قلبه ولا يسمح لإنسان بأن يفرق بينه وبين من يحب .. »

.. أنت ملك يا مولاي ، والملوك أعظم الناس متعة وأثقلهم واجبا ، كالشجرة الباسقة أوفى من الحشائش نصيبا من شعاع الشمس ونسائم الهواء . وأكثر تعرضا لثورة الريح واقتلاع الزوابع ..

فأجاب أحس قائلا : آه ما أشقانى .. لقد أحجبتك منذ أول لقاء فى سفينتى .

فخففت عينيها وقالت ببساطة وصدق : وطرق الحب قلبي . فى ذلك اليوم عينه ، ولكنى لم أكتشفه الا فيما بعد . وتيقظت عواطفى

ليلة أجبرك القائد رخ على مبارزته فدلنى اشفاقى على داني ، وبث ليلتي
حائرة مضطربة لا أدرى ماذا أصنع بهذا المولود الجديد .. حتى غمرني
السحر بعد ذلك بأيام ففقدت وعيي *

- فى المقصورة ؟ .. اليس كذلك ؟ ..

- نعم ..

- اواه .. كيف تكون حياتى بدونك ؟

- تكون كحياتى بدونك يا اسفينيس *

فضمها الى صدره وألصق خده بخدها كأنه يخال إن التصاقهما
يبيس منهما شبح الفراق المائل أمامهما .. وكان يكبر عليه أن يكتشف حبه
ويودعه الوداع الأخير فى ساعة واحدة ، وطرق كل سبيل من الفكر يبغي
حلا فاعترضه اليأس والقهر ، وكانت غاية سعيه أن شد حولها ذراعيه ..
وأحس كل منهما انه آن أن ينفصلا ، ولكن لم يحرك أحدهما ساكنا فلبثا
كثي. واحد * (من ص ٢٤٢ الى ص ٢٤٥) *

وهكذا يبلغ نجيب محفوظ قمة التطور الدرامى للاحاساسات فيصنف
الموقف كإنسان أولا وكفنان ثانيا وليس كمصرى فقط .. هنا ينسب
نجيب محفوظ انحيازه للمصريين ويرتفع فوق مستوى الأجناس والشعوب
الى حيث يخلق فى أجواء رومانسية من الحب المثالى الطاهر الذى يحاول
جاهدا أن ينسج خيوطه الحريرية الدقيقة ولكن أغلال القسدر ممثلة فى
حتمية التاريخ ومنطق الأحداث لا تسمح لهذا النسيج الرائع أن ينتشر
بل تمزقه شر ممزق .. وتفادى أميريدس القارب الى حيث تلحق بابيها
ولكن المسحة الرومانسية ما زالت مسيطرة على أحس حتى بعد رحيلها
فيقول لزوجته الملكة نيفرتارى : أود أن تدعيني أسفينيس ، فهو اسم
أحبه وأحب عهده وأحب من يحبه وكان أصرار نجيب محفوظ على تعميق
هذا الاتجاه فى الشكل الفنى للقصة سببا أساسيا فى انقاذ القصة من
السرد المباشر المجرد للأحداث التاريخية وتحويلها من عرض تاريخى الى
عمل فنى .. ولكن ليس معنى هذا أن المؤلف قد تخلص كلية من عيوب
السرد المباشر ففى بعض الأحيان يهبط السرد الدرامى الى مجرد تقرير
للحالة التى تدور فيها الأحداث دون أى لمحة فنية ترهف من نظرة القارئ
الى الموقف .. وهذا هو الذى غلب على معظم الأجزاء التى وصف فيها

الكاتب المصارع التي دارت رحاها بين المصريين والهكسوس واستعداد المصريين الحربى لحوضها •

يقول المؤلف فى وصف مدينة نباتا فى النوبة وهى تجند المصريين :
وتحولت نباتا فى أثناء السنوات العشر الى مصنع كبير لصناعة السفن والمجالات والآلات الحربية بأنواعها جميعا ، ونمت ثمارها على الأيام فكانت دعائم الأمل الجديد ولما جاء الرجال مع القافلة الأولى ، وجدوا ما يحتاجون اليه من السلاح والعتاد راحنا موفورا ، فأقبلوا على التدريب بقلوب تملؤها الحماسة والأمل الصادق ، فانخرطوا جميعا غداة وصولهم الى نباتا فى سلك الجندية ، وتدريبوا على فنون القتال واستعمال الأسلحة المتنوعة تحت اشراف ضابط الحامية المصرية ، فلم تأخذهم فى التدريب هوادة ، فكانوا يعملون من مطلع الفجر حتى غروب الشمس (ص ١٤٥ ، ١٤٦) •

وهكذا يهبط نجيب محفوظ بمستوى السرد الى مستوى التقرير الصحفى المباشر المسطح مهلا فى ذلك الصور الفنية اللازمة والرموز البعيدة والايحاءات القريبة مما نتج عنه من سطحية التعبير وسذاجة العرض •• والمثال الذى أوردته أخيرا كان على سبيل المثال لا الحصر فهناك جمل كثيرة فى داخل فقرات عديدة تحمل معنى التقرير المباشر مثل « وكان الشقاء والفقر يرسمان على وجوههم جميعا » عندما يصف الكاتب حالة البؤس التى كان يعيش فيها المصريون ••

ويبدو لنا من هذا نقطة الضعف الأساسية التى كانت تنخر فى بناء القصة. فالمضمون يقرب من المضمون الهومرى فى الإلياذة والأوديسا حيث تقترب شخصيات «كفاح طيبة» من الملحمة أكثر مما تقترب من المأساة •• وبذلك لم يحتل الشكل التراجيدى المضمون الملحمى الذى تضمنه فناء بحمله وكاد البناء كله أن ينهار •• فالشخصيات تنتقل من حب صاف الى كراهية عمياء ومن حنان بالغ الى غضب أهوج •

وهكذا تذكرنا بشخصيات هكتور وباريس وهيلين تلك الشخصيات التى لا تتغير مهما بلغ احتدام الأحداث معها •• ويقتضى هذا من الكاتب أن يستغل امكانيات الشكل الملحمى الضخمة ذات النفس الطويل •• ولو وهب الله نجيب محفوظ موهبة الشاعر الملحمى لخلد الشعب المصرى فى ملحمة تقرب من ملاحم هوميروس وفيرجيل • ولكن الشكل الروائى الذى ارتضاه لنفسه أحدث فجوة بين الشكل والمضمون أثرت على الاحساس

الجمالى عند القارئ ٠٠ وكان من نتيجة ذلك ان تحولت القصة الى وصف تاريخي مجرد للمعارك التي دارت رحاها بين المصريين والهكسوس في كثير من اجزائها .

وكان خط الصراع بين المصريين والهكسوس هو الخط الاساسى الذى جعل البناء يبدو متماسكا الى حد ما بمساعدة الخط الانسانى الآخر الذى تركّز فى قصّة الحب التى ترعرعت بين أحبس وامنريدس ٠٠ وملا الفجوات التى نتجت عن هذين الخطين بوصف الممارك التاريخية ٠٠ ولكن لحسن الحظ لم تكن هذه الصفة المميزة لكل الروايات التاريخية التى كتبها نجيب محفوظ ٠٠ كما رأينا فى «رادويس» مثلا وكيف أن نجيب محفوظ لم يدخل شخصية الا وكانت مساهمة فى دفع الأحداث الى نهايتها الطبيعية المنطقية وكيف انه لم يقدم حدثا الا وكان عاملا من عوامل التأثير على فنية هذا الشكل ٠٠ وهذا - للأسف - ما نفتقده فى «كفاح طيبة» الى حد كبير ٠٠

الفصل الثاني

المرحلة الاجتماعية الواقعية

القاهرة الجديدة

تحدد هذه الرواية بداية معالم الطريق الذى خطه نجيب محفوظ للقصة المصرية الحديثة التى تستمد مضمونها من الواقع المعاصر ٠٠ فهى أول رواية تردد أصداء المجتمع المصرى المعاصر بعد المرحلة التاريخية التى كتب فيها نجيب محفوظ ثلاث روايات مستمدة من التاريخ الفرعونى ٠٠ الأولى « عبث الأقدار » والثانية « رادوبيس » والأخيرة « كفاح طيبة » ٠٠ ولذلك فرواية « القاهرة الجديدة » لم تتخذ لنفسها شكلا محددا يتفق وطبيعة مضمونها ٠٠ فأحيانا يتجه الكاتب نحو تكوين الرواية الاجتماعية فى وصف ظروف المجتمع الفاسد فى الثلاثينات من هذا القرن دون ما اعتبار ملحوظ لرسم الشخصيات وجعلها تنبض بالحياة ٠٠ ثم يترك المؤلف هذا المنهج الاجتماعى ويقترب من دائرة الدراما عندما يبدأ فى الاهتمام بشخصية واحدة وتركيز الأضواء عليها ٠٠ ألا وهى شخصية محبوب عبد الدائم ٠٠ وهنا تبدو مهارة الكاتب فى الاستفادة من ظروف المجتمع وهى تلقى الضوء على ما يمتلئ فى نفسية البطل ٠٠

ولذلك فالدراسة الاجتماعية بعد الفصل الخامس تبدو ذات وظيفة عضوية فى الشكل العام للرواية ٠٠ وبذلك ينتهى الانفصال بين الظروف والشخصيات عندما يستغل الكاتب المسح الاجتماعى كوسيلة لإبراز الدراما وليس هدفا فى حد ذاته ٠

يفتتح المؤلف روايته بالأسلوب التقليدى فى تقديم الموقف ٠٠ مما يدل على أنه لم يختر طريقته الخاصة بعد ٠٠ يقول :

مالئت الشمس عن كبد السماء قليلا . ولاح قرصها من بعيد فوق القبة الجامعية الهائلة ، كأنه ينبثق منها الى السماء ، أو عائد اليها بعد طواف ٠٠ يفمر رموس الأشجار والأرض المخضرة وجدران الابنية الفضية والطريق الكبير الذى يشق حدائق الأورمان بأشعة لطيفة ، امتصت برودة يناير لظاها ، وثبت فى حناياها وداعة ورحمة ٠ وقد قامت القبة على رأس صفيين من الأشجار الباسقة امتدت مع الطريق ، فلاحت كاله يجثو بين يديه كهنته العائدون ساعة العصر والسماء متجلية فى صفاء ، مطرزة بعض نواحيها المترامية بسحائب رقاق ، والهواء يتخبط بين الأشجار باردا فترجع أوراقها أنينه ونحيبه ٠٠

فى السماء دارت حدآت حيارى ، وعلى الأرض انطلقت جماعات الطلبة ٠ كانوا يغادرون الفناء الجامعى الى الطريق مشتبهين فى أحاديث ، ثم لاحت بينهم جماعة من الطالبات لا يتجاوزن الخمس ، يسنن فى خفر ويخلصن بحياء ٠٠ وكان ظهور الفتيات فى الجامعة لا يزال حدثا طريفا يستثير الاهتمام والفضول ، خاصة للطلبة المبتدئين ، فجعل هؤلاء يتبادلون النظرات ويتهامسون ، وربما علت أصواتهم فبلغت آذان زملائهم (ص ٥) ٠

مثل هذا الوصف الخلفى لا يخدم البناء العام للرواية لعدم وجود صلة قوية بينه وبين ما يليه من أجزاء ٠٠ فسوف يصاب الباحث عن رموز أو إيهادات معينة بخيبة أمل ويجد فى النهاية ان الصورة التى رسمها الكاتب فى مدخل الرواية ليست الا وسيلة بدائية للتمهيد لاندماج القارىء ٠٠ ومن الممكن وضع أية صورة بديلة أخرى دون الإخلال بأجزاء الفصل الأول ٠

ولذلك لا يجد القارىء أى علاقة بين ميل الشمس عن كبد السماء وأثرها على القبة الجامعية الهائلة ٠٠ ثم تترى عناصر الصورة الأخرى المكونة من رموس الأشجار والأرض المخضرة وجدران الابنية الفضية والطريق الكبير ٠٠ والمحسنات اللغوية التى يستعملها الكاتب كتشبيه القبة باله يجثو بين يديه كهنته العائدون ساعة العصر ٠ الى آخره من عناصر الصورة ٠٠ نجد أنها لا تخرج عن نطاق البلاغة الانشائية التى تعنى بالألفاظ الجميلة والصور البيانية على حساب التكوين العضوى للعمل الفنى ٠٠

وحينما ينتهج الكاتب المنهج الدرامى فى الفترة التالية ٠٠ نحس

ان الصلة قد انقطعت تماما بين هذه الفقرة والفقرة التى سبقتها بالوصف
البلاغى البديع لاختلاف المنهجين الى حد التناقض .. تمثل هذه الفقرة
حوارا بين الطلبة يصور لنا الأبعاد الاجتماعية والنفسية التى يتحركون
داخلها :

قال طالب معلقا على ظهور الفتيات فى الجامعة بعد دخول المرأة هذا
الميدان ومشاركتها للرجل ..

— لا يوجد وجه واحد بينهن يوجد الله ..

فأجابه طالب آخر بلهجة لم تخل من تهكم :

— انهن سفيرات العلم لا الهوى ..

قال ثالث بحمية انتقادية ، وهو يتفحص ظهور الفتيات المهرولات :

— ولكن الله خلقهن ليكن سفيرات الهوى ..

فقهقه الأول ضاحكا وقال مدفوعا بروح الاستهتار والادعاء :

— اذكر أننا فى الجامعة ، وأن الجامعة مكان لا يجوز أن يذكر فيه

لا الله ولا الهوى ..

— منطقي جدا ألا يذكر الله ، أما الهوى

فقال أحدهم بلهجة تقريرية تنم عن استاذية ليس وراءها مطمع

لمآل :

— الجامعة عدو لله لا للطبيعة ..

— نطقت بالحق .. ولا يؤسفكم قبح هؤلاء الفتيات ، فهن دفعة

أولى للجنس اللطيف وسيتبعهن أخريات .. الجامعة موضوعة حديثة لا تلبث

أن تفتشر ، وأن غدا لناظره قريب ..

— اتحسب ان فتياتنا يقبلن على الجامعة كما أقبلن على السينما مثلا ؟

— وأكثر .. وسترى هنا فتيات على غير هذا المثال السيء ..

— وسيزحمن الشبان بلا رحمة ..

— الرحمة هنا رذيلة ..

— ولن يكلفن أنفسهن مشاق الحشمة ، فالقوى لا يحتشم ..

- وزيما استعرت بين الجنسين ناز .

- ما أجمل هذا . .

- وانظر الى الأشجار والحياتل : ان الحب يتولد فيها من تلقاء نفسه
كما تتولد الديدان فى قدور المش . .

- رباه . . هل ندرك ذاك العصر السعيد . .

- بيدك أن تنتظره اذا شئت . .

- ونحن فى بدء الطريق والمستقبل باهر . .

وانتهوا من الحديث العام ، وتناولوا الفتيات - فتاة فتاة - بالتهكم
المزير والشخيرة اللاذعة . . (ص ٦٠) .

وبالرغم من ذكاء الكاتب ولماحيته التى تبدو من خلال هذا الحوار . .
الا انه فى غير مكانه اذ أن الشكل الفنى للقصة لا يستفيد من مثل هذا
الحوار . . بل يلعب الحوار دور العبء الباعث على الكيان كله لسببين :
الأول ان هذا الحوار لم يدر بين شخصيات القصة ذاتها ولكنه دار بين طلبة
مجهولين - ومن هنا لا يساعد على القاء الضوء على الشخصيات نفسها . .
والسبب الثانى ان هذا الحوار لا يساعد على الاطلاق فى رسم الخلفية
الاجتماعية لأن القصة بعد ذلك لن تمس موضوع الطالبات والجامعة من
قريب أو بعيد وبالتالي لن يؤثر ذلك على سلوك الشخصيات . بعد هذا
الحوار . . ينقلنا الكاتب الى حوار آخر منفصل تمام الانفصال عن الحوار
الأول . . وتبدأ القصة فعلا بالحوار الذى يدور بين شخصيات القصة وهم
مأمون رضوان وعلى طه ومحبوب عبد الدايم وأحمد بدير . . وبالرغم
من أن محبوب عبد الدايم هو بطل القصة دون منازع الا أن الكاتب
يستمر فى استعمال التكنيك الاجتماعى للقصة لابرار ملامح المجتمع على
حساب الشخصيات ولذلك يوزع اهتمامه بالتساوى على هؤلاء الأربعة
حتى الفصل الخامس حيث يركز دراسته الفنية على محبوب عبد الدايم
الذى اختاره من وسط الأربعة كنموذج لمجتمع القاهرة المريض فى ذلك
الوقت والقائم على التفاوت الشاسع بين الطبقات مما كان له اثر كبير
فى انحرافات محبوب عبد الدايم واستعداده الدائم للتفريط فى كرامته
وشرفه من أجل الحياة المرفهة التى حرم منها طوال طفولته وصباه بحكم
الطبقة البائسة التى نشأ فيها .

ولكى يبرز الكاتب ظروف المجتمع من خلال شخصياته نجده يلجأ الى المنهج الدياكتيكي فى الحوار .. وبهذه الطريقة تظهر لنا الأبعاد الاجتماعية والنفسية نتيجة لتعارض الآراء وتناقضها :

فمثلا يقول مأمون رضوان :

— أنسانا حديث المرأة ما نحن بصده ، فما تعليقكم النهائى على المناظرة التى شهدناها ؟ (ص ٨٠) .

ثم يتدخل الكاتب بنفسه لتحديد موضوع المناظرة فيقول : دارت المناظرة حول « المبادئ » وهل هى ضرورية للانسان أم الاولى أن يتحرر منها ؟

فقال على طه مخاطبا مأمون رضوان :

— نحن متفقان على ضرورة المبادئ للانسان ، هى البوصلة التى تهتدى بها السفينة وسط المحيط .

فقال محبوب عبد الدايم بهدوء ورزانة :

— طلف ..

ولكن على طه لم يلق اليه بالا واستدرك مخاطبا مأمون :

— بيد أننا مختلفان فى ماهية المبادئ ..

فقال أحمد بدير وهو يهز كتفيه :

— كالعادة دائما ..

فقال مأمون وقد تألقت عيناه بنور خاطف شأنه عند الاهتمام :

— حسبنا المبادئ التى أنشأها الله عز وجل ..

فقال محبوب عبد الدايم كالمتعجب :

— لشد ما يدهشنى أن يؤمن انسان مثلك بالأساطير ..

فاستطرد على طه قائلا :

— أؤمن بالمجتمع — الخلية الحية للانسانية ، فلنزع مبادئه ، على شرط ألا نقدها لأنه ينبغى أن تتجدد جيلا بعد جيل بالعلماء والمربين .

فسأله أحمد بدير :

— ماذا يحتاج جيلنا من مبادئ ؟

فقال على بحماس :

— الايمان بالعلم بدل الغيب ، والمجتمع بدل الجنة ، والاشتراكية بدل المنافسة ..

فعلق محبوب عبد الدايم على كلامه قائلا :

— طظ .. طظ .. طظ ... (ص ٩) •

ويستمر المنهج الديالكتيكي على هذا المنوال مبرزا الأبعاد المظلمة في نفسيات الشخصيات والتي تتحكم في تصرفاتها حيال الآخرين .. وتشكل وجهات نظرها تجاه المجتمع الذي تعيش فيه .. ولكن الكاتب لا يستمر للأسف في الاستفادة بهذا المنهج بل يعود ادراجه الى المنهج التقريري السهل الذي لا يكلفه أكثر من تقرير مفصل عن نشأة الشخصية والظروف التي لا بدت نموها حتى وصلت الى هذا الموقف الذي يقدمه .. فعل هذا في حالة مأمون رضوان في الفصل الثالث .. وعلى طه في الفصل الرابع .. ثم محبوب عبد الدايم في الفصل الخامس .. ولذلك فالشكل العام للرواية لا يستفيد كثيرا من تقديم شخصية مأمون رضوان وانما يقوم اساسا على قصة احسان شحاتة التي قدمت مع شخصية على طه ثم قصة محبوب عبد الدايم التي تستمر حتى آخر خيوط الرواية ..

ولنترك دراسة شخصية مأمون رضوان جانبا .. اذ انها عالة على بناء الرواية ولا تقوم الا بدور النتوء الذي يشوه الجمال العام للعمل .. ولنبدأ بشخصية احسان شحاتة التي أحببت على طه .. ولكنها لم تنس في يوم من الأيام طبقتها الاجتماعية البائسة فكانت عندما تراه يلقي عليها نظرات فاحصة .. تذكر على الفور ممطفها الذي كاد يبلى ويفتر سرورها بالرغم من سحر الموقف وفتنته .. ويقول :

— أيسوؤك أن ترى دائما هذا المعطف العتيق ؟

فلاح الانكار في وجه الشاب وقال مؤنبا :

— كيف تلقين بالا الى هذه الصغائر ؟ .. ان في المعطف كنزا جعله الحظ السعيد من نصيبى ..

ولم توافقه على أن المعطف من الصفائر .. بل كانت تقول لنفسها
مرات متأسفة : ان العيش السعيد شباب و ثياب : ولحظت بذلته الصوفية
الأنيقة فرغبت في لومه ، وقالت :

- يالك من مرا .. أتعذ اللباس من الصفائر وانت تتأق مزهوا
(ص ١٧) .

منذ البداية والمؤلف مهتم بتتبع مسار جرثومة الطموح داخل
أحسان شحاته ونقمتها على طبيعتها الاجتماعية التي لا تفي بحاجاتها
الضرورية وكأنه بهذا يؤدي لنا افتتاحية خط معين كان له اثر كبير في
رواياته الواحدة بعد الاخرى .. وهو خط الصراع بين الشخصية الناقمة
على المجتمع وتحديات المجتمع المتمثلة في العقبات الموضوعة في طريق كل
من حاول أن يتخطى حدود طبقته الى ارقى منها .. وتكون نتيجة ذلك اهدار
الكرامة الانسانية للشخصية التي لم تستطع تحقيق طموحها عن طريق
شريف .. وكأننا بنجيب محفوظ يردد قول صمويل باتلر « ان الفقر
هو أصل كل الجرائم » .. ففي « القاهرة الجديدة » ترتضى احسان
شحاته لنفسها أن تكون زوجة صورية لحجوب عبد الدايم وخليفة فعليه
لقاسم بك فهمى الوزير الذى استطاع أن يرفعها ويرفع عائلتها معها من
وهدة الفقر .. ولكن بعد اهدار كرامتها كانسانة .. ونفس الوضع
بالنسبة لزوجها الصورى الذى قنع بدور القواد لكى يعيش على مستوى
من الغنى لم يحلم به طيلة طفولته وصباه الذى كان سلسلة متواصلة من
الجوع والفقر والنقمة ..

ترددت نفس النقمة بعد ذلك فى «زقاق المدق » فى شخصية حميدة
التي تمردت على وضعها فى الزقاق كفتاة معوزة وانتهت نقمتها بتحولها
الى عاهرة ثرية بفضل القواد فرج ابراهيم .. وعادت اصدا هذه النقمة
الى الظهور فى « بداية ونهاية » فى شخصية حسنين كامل الابن الأصغر
لهذه العائلة المنكوبة .. التي عاشت فى صراع رهيب مع الفقر .. وعندما
ظننت أنها انتصرت عليه وقهرته بعد توظيف أبنائها كانت روايب الماضى
التي دفعت نفيسة الابنة المنكوبة الى برائن الخطيئة بمثابة النهاية للعائلة
كلها بعد انتحار نفيسة وحسينين بالقاء نفسيهما فى النيل .. ولذلك لم
يكن اثر الفقر موجودا فقط بوجوده بالفعل بل امتدت جذوره الى الحاضر
بعد التخلص منه .. واستطاعت هذه الجنود أن تقضى على الأسرة كلها .
واستطاع الماضى أن يقهر الحاضر ويطفى أمل المستقبل ..

وتعمد جرثومة الطموح والثورة على الواقع البائس بصورة أوضح وبايقاع أشد في « اللص والكلاب » ممثلة في شخصية سعيد مهران الذي كانت حياته من منبتها الى نهايتها عبارة عن نقمة عارمة على المجتمع الذي ظلمه . . وانه وان كان لصا فالمجتمع في نظره كلاب . . وهو يسرق وينهب لا لكي يهرب من الفقر فقط ، بل لينتقم لنفسه من الذين ظلموه وحكموا عليه بالنفي بين القبور . . فكان حيا فقط وسط الأموات وميتا فعلا وسط الأحياء .

ثم تأخذ النجمة تنويعا أخرى في « الطريق » حيث البطل صابر لم يكن فقيرا معذما بالفعل ولكنه كان مهددا بشبح الفقر الذي جثم أمامه بعد وفاة أمه التي كانت تدبر بيتا للدعارة في الاسكندرية ويجد صابر ان السبيل الوحيد لكي يهرب من الفقر أن يبحث عن أبيه . . ولكنه يفشل في مسعاه بعد كثير من العقبات والجهاد وينتهي أمره الى السجن ثم حبل المشنقة بعد أن قتل صاحب الفندق الذي حل به . . لطمعه في أن يتزوج بعد ذلك من زوجته الشاببة التي كانت تخونه معه .

وهكذا يبدو للقارئ ان ذلك الخط الذي بدأه نجيب محفوظ في القاهرة الجديدة سنة ١٩٤٥ كان عميقا ونفاذا لدرجة انه استمر معه في « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » و « اللص والكلاب » ثم « الطريق » سنة ١٩٦٤ أى أن هذا الخط ظل مسيطرا على تفكير الكاتب زهاء عشرين عاما . . ومن حسن حظه ان هذا الخط كان عاملا كبيرا في أن يتجنب المؤلف الكثير من عيوب الرواية الاجتماعية التي تترك الخط الدرامي الاساسي الى دراسة الحفلية الاجتماعية بتفاصيلها الدقيقة وحياتها اليومية . . مما أعطى أعماله الفنية على وجه العموم وحدة عضوية ساعدت على إبراز شخصية كل رواية مستقلة عن الأخرى . . وأبعدها بالتالي عن ميدان الدراسات الاجتماعية الموقوتة بزمان معين الى ميدان الفن الذي لا يحده مكان أو زمان .

ولكى يكمل عنصر المأساة في شخصية احسان فقد منحها الكاتب جمالا فائقا . . فكانت عظيمة الشعور بأمرين : جمالها وفقرها وطالما خافت على جمالها عوادي الفقر ، وسوء التغذية . . وقد عرفت قبل على طه شابا موسرا من طلاب القانون وقد أدركت من سلوكه انه يطعم فيها متعة لقلبه ولهوا لشبابه ، فأخذت حذرهما . وكان والداها يطلعا على أسرار حياتها ، فما راعها الا اغراء أمها وطمح أبيها في مال الشباب . .

ولم يضم والداهما للأخلاق احتراماً قط ، وكانت شركتهما عشفا قبل أن تصير زوجاً ، وظل أبوها يرتزق في سوق النساء بجماله وصفاقته حتى تزوجته أمها ووهيته ما ادخرت من مال ليتاجر به ، فبدد ما بدد على المخدرات والقمار ، وبقيت له دكان السجائر الصغيرة . ولكنه كان يقول لنفسه متعزياً :

« ضاعت حياتي حقاً ولكن البركة في احسان » . فوجدت فيه الفتاة كما وجدت في أمها عوناً للشيطان والسقوط . ولكنها لم تسارع إلى السقوط ، فقد تلقت إهانة عن غير قصد فثار كبرياؤها وأنفذها . إذ رأت الشاب صديقها يجالس أباهما يوماً في الدكان ، فأدركت أنه يساومه على عرضها . وثار غضبها ، وقاطعت الشاب بقسوة لم تدع له أملاً . ولكنها تأكدت من أنها تعيش في بؤرة فساد ودلت الظواهر على أن النهاية محتومة . بعد الحاح أبيها يقوله :

« إنك مسئولة عنا جميعاً . وخصوصاً اخوتك السبعة » . وظلت في هذا الصراع النفسي حتى جاء على طه . وجدت عنده إلود الصادق والاخلاص القوي والمقصد النبيل ، فدعم إرادتها المزعزعة . وأخذها من غمرة الحيرة والخوف ، فأحبته وناطت به آمالها . ورمى أبوها الشاب الجديد باستياء وعلق عليه بقوله : « مبارك عليك الشاب الجميل الذي بعثه الله ليجوعنا » . ولكنها أعرضت عنه . وحظي بأعجابها شباب على طه وجماله ونبله ومستقبله ، بيد أن أمرين جامعين جعلتا يتنازعا قلبها من أول لحظة : حياة قلبها وحياة أسرتهما ، أو بمعنى آخر على طه والاخوة السبعة الصغار .

وئظل حياة أسرتهما تلح على ضميرها حتى تقضى على البقية الباقية من كرامتها وترضى أن تقطع علاقتها الشريفة بطله . وأن تتزوج زوجاً صورياً من محبوب عبد الدائم إبقاء على علاقتها المندسة مع الوزير قاسم بك فهمي الذي اتخذها خليلته وأجزل العطاء لها ولعائلتها . وهكذا يتغلب الفقر تغلباً حتمياً على احسان شحاتة ويجبرها على السير في الطريق الموعج . ولم يشاركها في ذلك إلا زوجها الصوري محبوب عبد الدائم الذي كان هو الآخر ضحية الصراع بين الطموح والفقر . ووضعته المصادفة في طريقها . ولم يخلق جده المصادفة إلا الفقر نفسه ذلك العنصر الرهيب الذي لعب دور القدر في معظم روايات نجيب محفوظ .

كان قلب محبوب عبد الدائم في ظلام وعقله في ثورة دائمة . كان

صاحب فلسفة استعمارها من عقول مختلفة ، وفلسفته الحرة كما يفهمها هو ، « وطلب » أصدق شعار لها . هي التحرر من كل شيء ، من القيم والمثل والمبادئ ، من التراث الاجتماعي عامة . وهو القائل لنفسه ساخرا : « ان اسرتي لن تورثنى شيئا أسعد به فلا يجوز أن أرث عنها ما أشقى به » . وكان يقول أيضا : ان أصدق معادلة في الدنيا هي الدين + العلم + الفلسفة + الأخلاق = طغ . فكان يرى انه من الحق أن يقف مبدأ أو قيمة حجر عثرة في سبيل نفسه وسعادتها : وإذا كان العلم هو الذي هيا له التحرر من الأوهام ، فليس يعني هذا ان يؤمن به ولكن حسب ان يستغله . فلم تكن سخريته من رجال العلم دون سخريته من رجال الدين ، وانما غايته في الدنيا : اللذة والقوة أيسر السبل والوسائل . كل هذا بسبب نشأته البائسة بين أحضان الشوارع والفقر .

كان أبوه كاتباً بشركة الألبان اليونانية بالقناطر ، خدمة خمسة وعشرين عاماً ومرتب ثمانية جنيهاً . وإذا انقطع عن العمل فصكافة أشهر معدودات . وكان الرجل ييذل له من مرتبه ثلاثة جنيهاً شهرياً أثناء السنة الدراسية ، فنهضت بالضرورات من مسكن ومأكول وملبس . ولكن الشاب كان ينطوى على شهوة جامحة بقدر ما يضيق بطموح جشع وكان يحيل الى أصبغائه . . . ويلذ كثيراً أن يجتمع بهم ويتحادثون ويتحاورون ، ولكن ما شبأنه ذلك كله بما هو معروف عن الصداقة . انه مع ذلك يحسدهما فينبههما ولا يتردد عن إبادتهما لو وجد في ذلك نفعاً . . . وكأنه يتحول الى فأوسيت عديد عندما يبيع نفسه للشيطان ويقول « الحرية المطلقة . . . طغى المطلقة . . . ليكن لي أسوة حسنة في إبليس . . . الرمز الكامل للكمال المطلق . . . هو التمرد الحق والكبرياء الحق ، والطموح الحق ، والثورة على جميع المبادئ . »

ويزيد من نعمته أن يتقاعد أبوه عن العمل بعد إصابته بالشلل .
 ويمتد الصراع في نفسه عندما يرى مظاهر النعيم ممثلة في القاهرة
 والباشوات والبكوات ونسائهم ويقول لنفسه : انه لو كان وريث أحد
 تلك القصور وأشرف أبوه - الباشا - على الموت لانتظر موته بفارغ
 الصبر . ولكن ما العمل وأبوه لا يملك سوى مرتبه الصغير الذي لا يزيد
 على ثمانية جنيهات في الشهر . . وطالما ساءل نفسه : لماذا قدر له أن
 يولد في ذلك البيت ؟ وماذا ورث عن والديه سوى الفقر والهوان
 والسمامة ؟

وزيد من حدة هذا الشعور في نفس محجوب ان المجتمع نفسه وقطاعاته المختلفة لا تساعد أمثاله على أن يصلوا اليها عن طريق شريف . . فالحكومة هي الأغنياء وأسرهم . . وبذلك تكون « الحكومة أسرة واحدة . . » الوزراء يمينون الوكلاء من الأقارب ، الوكلاء يختارون المديرين من الأقارب . والمديرون ينتخبون الرؤساء من الأقارب . . الرؤساء يختارون الموظفين من الأقارب . حتى الخدم يختارون من خدم البيوت الكبيرة فالحكومة أسرة واحدة ، أو طبقة واحدة متعددة الأسر . وهي حقيقة بأن تضحي مصلحة الشعب اذا تعارضت مع مصلحتها (ص ٤٦) .

هذه هي الخيوط الأساسية التي تشكل النسيج القصصي للرواية . . احسان شحاته ومحجوب عبد الدايم ومن ورائهما ظروفهما الاجتماعية تدفعهما الى هاوية الهوان دون أن يستطيعا لها دفعا . . فالضغط الاجتماعي من الخارج والضغط النفسى من الداخل قد تفاعلا معا ولم يبق للشخصية الا أن تستجيب لهذين الضغطين والا حدث انفصام أو انفجار أو انهيار أو أى شيء من هذا القبيل . . ومن هنا كان الشكل العام للرواية يتشكل حسب خط الصراع بين الانسان والظروف أو بين البطل والمجتمع .

ولكن دور البطولة المطلق والمؤثر في البناء العام قد عقد لواءه للمجتمع الذى يتلاعب بمصائر الأفراد سواء كانوا فقراء أم أغنياء .

وتبلغ المأساة ذروتها عند محجوب عبد الدايم عندما يحس انه يموت جوعا بالرغم من انه تاجر على جميع القيود ويقول لنفسه : كيف يموت جوعا كافر بالضمير والعفة والدين والوطنية والفضيلة جميعا ؟ . . وهل جاع فى هذه الدنيا أحد ممن يتصفون بالرزيلة ؟ بل هل كانت الشكوى الا من أنهم يستأثرون بكل طيب فى هذه الحياة ؟ (ص ٨٢) .

ويظل نجيب محفوظ مستمرا على هذا المنوال فى رحلته فى وجدان البطل مما ساعده على تجنب الشكل المشوش الذى تتميز به الرواية الاجتماعية . والالتزام بالتحليل النفسى الذى يعتلج فى نفسية البطل . . مما أدى بدوره الى الارتباط بهذا الخط وجنب القصة التواءات والتفاصيل الدقيقة التى لا تخدم العمل الدرامى كثيرا .

ولا يستطيع محجوب عبد الدايم أن يصل الى كرسى الوظيفة الا بعد أن يتأكد من أن ذلك سوف يكون على حساب شرفه . . وأن الاخشيدي سكرتير قاسم بك فهمى الوزير لا يرسل الساعى فى طلب محجوب حبا

فى سواد عينيه ولكن ليستغل بؤسه .. ويشعر ان الحياة تنبرى لامتحان
فلسفته . لتبت بالتجربة المحسوسة ان كانت سفسطة وجدلا أو عقيدة
وعملا .. ويناجى نفسه :

أيها الاضطراب زل . ويا أيها القضب أسكت . وليتحدث عن الزوجة
الساقطة كما لو كان يتحدث عن درجة حرارة الجو فى البرازيل (ص ١٠٦) .
وتشاء المصادفة أن تكون هذه الزوجة الساقطة احسان شحاتة
صديفة على طه زميل دراسته .. وقد تكون المصادفة عيبا فى البناء
العام .. ولكنها فى حالة « القاهرة الجديدة » ساعدت فى اشعال القارىء
بعثمة عنصر الفقر الذى تحكم فى حياة احسان شحاتة ومحجوب
عيد الدائم منذ البداية .. ولذلك لا يحس القارىء بأن المصادفة كانت
مفتعلة لأنها ألقت ظلالا وأبعادا جديدة للظروف الاجتماعية والنفسية التى
عاشها كلا من احسان ومحجوب .

وأوضحت احسان شحاتة نفسها بأنها تضحي بسعادتها فى سبيل
سعادة الآخرين .. فكان حبها للجاء والمال أقوى من حبها لمل طه ..
كانت تن تحت حمل أسرتها الثقيل ، كان البك الوزير بالنسبة لها
الها من آلهة الذهب والسلطان وبالطبع لم يسكت والدها عن الالحاح ..
وانهارت أخيرا .. كما أراد محجوب لنفسه الانهيار من قبلها .. ولقد
حاولت احسان بعد أن استقبلت الحياة الجديدة أن تسدل على الماضى ستارا
كثيفا ، وأن تفر منه الى الأبد ، فرمى بها الحظ بين يدى واحد من صميم
ذلك الماضى ، وكان الحظ لم يشنبح بها تنكيلا .. ومن هنا ساعدت
المصادفة على تأكيد الاحساس المساوى الذى لازم حياة احسان
شحاتة .

ويظهر صراع من نوع جديد فى نفسية محجوب .. هو صراع بين
الكرامة المهذرة والثورة على المجتمع الفاسد . ولكن شبح الفقر كان كفيلا
باطفاء كل ثورة من شأنها أن تعود به الى البؤس الذى هرب منه ..
وبات يشعر بالغربة والوحدة ، وبأنه فى واد والدنيا كلها فى واد ..
وبالرغم من انه لم يرق صداقة انسان ، لكن أكثر من انسان رعى صداقته
غھيا له شعور الانس بالناس ، أما الآن فالخيوط الواهية التى تصله
بالناس تنقصف واحدا اثر واحد . ومن قبل كانت غرابة آرائه سببا
فيما يقره الحين بعد الحين من شعور الوحشة ، فلما جازف بتحقيق
بعض آرائه تضاعف شعور الوحشة .. فالوظفون الذين يتصل بهم

لا يقرّون الا نوعا من الزمالة الاجبارية وسالم الاخشيدي لا يبالي شيئا غير منفعتة ٠٠ وعندئذ تفتتح عيناه على حقيقة جديدة هي أن الأمل الوحيد المتبقى في حياته ليس الا احسان زوجته الصورية ٠٠ هي خلاصة ما بقى له من دنياه ، ولو ظفر بها ما اشتكى شيئا ٠٠ فقصر بحاجته الى الفتاة كقوة مستبدة غشوم ، لا تقنع بمجرد بلوغ الجسد ، ولكنها تطمع في أن تستبد كذلك برغبته وميوله وهواه ، فتكون رغبة متبادلة ، وشهوة متبادلة ، وحنينا متبادلا ، وبغير ذلك لا يمكن أن يشعر بأنه بدد الوحشة وفاز بالعزاء ٠٠ ولم تخف عنه حقيقة مشاعره الجديدة لفد قبل الزواج بادی الأمر على انه مساومة نفعية ، وأراد أن يتغلب على وضعه الشاذ بحريته المطلقة وطموحه اللانهائي ، ولكنه يطمع الآن في أكثر من جسد زوجته يطمع في عواطفها ولو أن حظه كان جمعه بغیر احسان الفتاة التي أحبها قديما لربما كان الحال غير الحال ٠ أما احسان فلا يملك الا أن يحييها : وقد تعكر صفوه بهذه الأفكار ٠٠ رأى فيها نذيرا يهدد كيانه وحياته التي بناها على المظاهر المادية والزائفة للحياة ٠٠ فاذا نظر الى الجوهر الانسان لحياته تهدم بذلك الأساس المزيف الذي رتب عليه حياته منذ مطلعها ٠

٠ ويستمر طموحه وارتقاؤه من وظيفة الى أخرى ٠٠ حتى يحدث صدام بينه وبين سالم الاخشيدي ربيب نعمته لنزاعهما على وظيفة جديدة فيكيد له سالم الاخشيدي ويرسل بزوجة الوزير الى منزل عشيقه زوجها ٠٠ وتفتضح الأمور ٠٠ ويستقيل الوزير ٠٠ وينقل محبوب الى أسوان ٠٠ وهكذا تنهار حياته كلها التي كان العفن يأكلها من الداخل والسوس ينخر فيها ٠٠ ولم يكن من الطبيعي أن تستمر ٠٠ ولذلك كانت النهاية متمشية مع الخيوط الأساسية في الرواية ٠٠ وكانت منطقية مع البدايات الأولى التي حملت معها أسباب الانهيار ومظاهر النهاية المحتومة ٠

خاتمة الخلاصة

يقوم بناء « خان الحليل » على الشخصية المحورية في الرواية .
ودراسة الأعماق النفسية والأبعاد الاجتماعية والمؤثرات السياسية التي
تتصل بهذه الشخصية سواء من بعيد أو قريب وتقوم باقى
الشخصيات فى الرواية باظهار هذه الانعكاسات على نفسية البطل ومدى
التأثير عليها أو التأثير بها . . . وتكون نتيجة ذلك ان الرواية كلها تحكى
من خلال نظرة البطل الى الأحداث الخارجية وتأثير هذه الأحداث الخارجية
على الانفعالات والهواجس التي تدور فى نفسه . . . فالكاميرا دائما مركزة
عليه والشخصيات تتكلم لرسم ابعاد بيئته الاجتماعية والأحداث تحدثم
لاظهار الأعماق النفسية التي تتحكم فى تصرفاته الخارجية . . . وهكذا
فالوصف من الداخل والخارج يسيران جنبا الى جنب كوجهين لعملة واحدة
. . . ولقد نجح نجيب محفوظ فى الوصف الخارجى لهذه الشخصية المحورية
الى حد يُميد ودراسة المجتمع من خلال تأثيرها به مثلما فعل تشارلز ديكنز
فى الرواية الانجليزية ولكنه لم يتطرق الى مدرسة اميل زولا الطبيعية
التي تجعل من الرواية صورة دقيقة للملامح للمجتمع ولو كان هذا على
حساب الحمية الفنية لبناء التشكيل للرواية .

وكان وصف نجيب محفوظ من داخل الشخصية مساعدا فى إبراز
جميع جوانب الشخصية المظلمة والغامضة مثلما فعل هنرى جيمس
الروائي الأمريكى فى نهاية القرن الماضى . . . ولكنه لم يتطرق أيضا الى
مدرسة جيمس جويس النفسية التي تجعل من الرواية مجرد صورة

لانعكاسات البطل النفسية حتى لو أدى هذا الى انهيار الشكل التكنيكي والتكوين العضوي للقصة .

ومن الملاحظات المصيبة في « خان الحليل » أن الجانب الاجتماعي من الشخصية المحورية ارتبط بالواقعية المسرفة في الوقت الذي ارتبط فيه الجانب النفسي بالرومانسية المسرفة .

فبطل هذه القصة ليس وسيما ولا في عنفوان الشباب وليست له مغامرات نسائية .. بل يعيش حياة مملة ورتيبة تفرضها عليه الظروف الاجتماعية والأحوال السياسية التي كانت سائدة في الأربعينات من هذا القرن .. فالكاظم يقدمه من أول وهلة من خلال الموقف النفسي مع الوصف الخارجي له دفعة واحدة على طريقة هنري فيلدنج .. يقول نجيب محفوظ في تقديم « أحمد عاكف » بطل قصتنا هذه :

« مضى يذرع الطوار لأنه لم يكن يحتمل الجمود طويلا . وكانا سويت أعصابه من قلق ، وكان يدخن سيجارة بعجلة دلت على انشغاله ، فبدأ في اضطراب حركته وقلق مظهره وشذوذ هندامه كهلا متعبا ضيق الصدر تلوح في عينيه نظرة شاردة تفيب بصاحبها عما حوله . كان يدنو من ختام الأربعين ، عسيا أن يسترعى الانتباه بنحافة قامته وطولها واضطراب ملابسه اضطرابا يستدر الرثاء ، والواقع أن تكسر بنطلونه وانحسار ذراعي الجاكيت عن رصغيه ، وتلبد العرق والغبار على حرف طربوشه ، وتقبض القميص ورثاة رباط الرقبة ، وصلحته البيضاء ،

وسعى المشيب الى قتاله وفوديه ، كل اولئك اوهم بتكبير سنه ، وفيما عدا ذلك فوجهه نحيل مستطيل ، شاحب اللون ، ذو رأس صغير مستطيل ينحدر انحدارا خفيفا الى جهة تميل الى الضيق ، يحدها حاجبان مستقيمان خفيفان متباعدان ، يظان عيني بالفتن في امتدادهما وضيقهما فهما تكادان أن تملأ صفحة الوجه الضيقة ، فاذا ضيقهما ليحده بصره أو ليتقى شعاع الشمس يدتا مغمضتين واختفى لونهما العسل العميق ، وقد تساقطت أهدابهما واحمرت أشفاههما احمرارا خفيفا ، يتوسطهما أنف دقيق وفم رقيق الشفتين وذقن صغير مدبب ٠٠ ومن عجب انه عد يوما ممن يعزّون بحسن هندامهم وأناقتهم ، وبدا اذ ذاك في صورة مقبولة . ولكن اليأس والحرص وما اعتراه بعد ذلك من داء التشبه بالمفكرين نزع به عن أية عناية بنفسه أو بلباسه (ص ٦ ، ٧) .

وهكذا لا يريد محفوظ أن يكلف القارئ مشقة رسم صورة لنفسه لشخصية أحمد عاكف أو أن يحمله عناء التخيل والتفكير في فهم هذه الشخصية من خلال الأحداث التي توالى بعد ذلك ٠٠ وبهذا الأسلوب جعل نجيب محفوظ دور القارئ دورا سلبيا أي ان القارئ يقوم بدور المتلقى فقط وعليه أن يقبل أو يرفض لأنه ليس لديه الفرصة لأن يتجاوب الا التجاوب العاطفي التقليدي الذي نراه عند الكتاب الرومانسيين عموما ٠٠ فتجيب محفوظ لا يرضى لقائه في « خان الجليل » أن يتجاوب عقليا ولكنه سمح له بأن يتجاوب عاطفيا فقط وخاصة بعد أن قدم في الرواية شخصية رشدي عاكف وقصة حبه لنوال ابنة الجيران وكيف أنه أصيب بالسبل من جراء استهتاره ويسهب نجيب محفوظ في وصف الفصول التي احتل فيها مرض رشدي عاكف المركز الأول حتى انه يصل في بعض الأحيان الى استنزاع الدموع مثلما فعل اسكندر دوماس في روايته المشهورة « غادة الكاميليا » .

ويلزم الجانب الاجتماعي في الشخصية الجانب النفسي طوال القصة ليمثلا المظهرين الأساسيين في البناء القصصي ٠٠ وخاصة ان طبيعة تكوين أحمد عاكف والظروف الاجتماعية المحيطة به كانت ترغبه دائما على أن يلجأ الى خياله ٠٠ ومن هنا كان الواقع النفسي للشخصية يمثل الجانب الرومانسي لها وهو الجانب الذي لم يستطع أحمد عاكف أن يحقق فيه أو به شيئا لأنه لم يكن ليملك القدرة على تحقيق الأمانى والأحلام التي كانت تراوده نتيجة للتردد القاتل والهواجس المعقدة التي طبع عليها ولم يستطع منها فككا ٠٠ فلم تخرج نبضات قلبه الى الواقع لتعبر عن

نفسها بل ظلت حبيسة حجرة نومه .. وكانت تزداد كلما رأى نوال فى نافذة حجرتها المقابلة لغرفته .. وكانت الصورة تتكرر يوميا عند غروب الشمس وخاصة فى أيام شهر رمضان دون أن يحدث أى تقدم منه .. بالرغم من تشجيع الفتاة له .. واليك نموذجا من الصور التى تكررت لكى تعبر عن تردد البطل .. وعدم قدرته الخروج عن دائرة الخيال التى رسمها لنفسه :

ونفض مرة أخرى يلوح فى وجهه العزم ودلف من النافذة ثم فتحها وارتفق حافتها وعيناه الى أسفل ، ثم مضى يرغعهما ببطء وحذر حتى بلغا ارض الشرفة فرأى قوائم الكرسى وحاشية الشال الذى كانت تطرزه مساء الامس - مدلاة بينها ، ثم غلبه خجله فاطرق كالأطفال • ولبت مطرقا وهو يشعر بعينيها تثقيبان رأسه • وخاف أن تذهب الفرصة قبل أن يتحلى برؤيتها فرفع رأسه متغلبا على حيائه ، فرأى الكرسى خاليا والشال موضوعا عليه • أترى كانت موجودة حين فتح النافذة ودعاها الى الدهاب داح ؟ أم غابت قبل ذلك ؟ • ومهما يكن من أمر فقد أحس امتعاضا وفتن حسانيه ، وخاف أكثر من قبل أن يغيب اليوم دون أن يراها ولم تكن احتمالات رؤيتها فى الغد لتنسيه خسارة اليوم ، فقد تهيأ بكل عناية لقراءه فى أحسن صورة ممكنة ، ولأن تكون ذقنه ولا طاقيته ولا جلبابه كما هى اليوم • واذن - فهذا رجاء خاب ، وذلك تعب ضاع • وأطرق مرة أخرى كاليائس ، الا انه سمع - فى اللحظات الأخيرة قبل المدفع - حركة خفيفة فى الشرفة ، فرفع رأسه بسرعة فرأى الفتاة مقبلة ، ثم رآها تنحنى على الكرسى لتأخذ الشال فالتقت عيناها لحظة ثم استوت قائمة فولته ظهرها وجرت الى الداخل وما طبع فى أكثر من ذلك • ولو أنها أدامت النظر اليه لأربكته وأوقعت فى الحيرة والحياء ، أما وقد خطفت بصرها بمثل السرعة التى خطفت بها روحه ، فقد أولته الجميل دون عناء أو مشقة • ثم صارت بعد ذلك ساعة الغروب تلك معقد الرجاء وبسمة المنى ، هى خلاصة اليوم وهدفه ومعناه ، حسبه أن يملأ فيها عينيه من معاني السداجة والحفة تسكبها عيناها النجلوان • ، وأن يدخر منها لبقية يومه ما يشيع فيها السرور والأحلام وتوارت أصيلا بعد أصيل ، والتقت العينان يوما بعد يوم ، فألفت منظرها المحبوب ولعلها ألقت نظرة بيد أنه لبث على خجله وارتباك ، يطالعها - اذا جاءت اللحظة السعيدة - بنظرة تفيض بإحساس الجد والرزانة والوجل كأنما يتحفز صاحبها للفرار • ووضحت صورتها فى مخيلته بعينيها النجلوين ذواتى الصفاء والسداجة والحفة ، عينان

تنطق نظراتهما بالتساؤل والاستسلام ، الا أن خفتها تضفى عليها غلالة من الفطنة والحراة (ص ٩٦ ، ٩٧) .

ولا يقتصر نجيب محفوظ على استعمال أسلوب الوصف الداخلى والمخرجى معا ٠٠ ولكنه يستعين بتنوينات أخرى لكى تظهر الجوانب الأخرى من شخصية البطل بأن يمنح القارئ إichاءات مختلفة من بدء القصة تسرى فى وجدانه مع الأحداث بحيث يثير الحاسة السادسة عنده ويجعله يترقب ويتوقع فى غموض ما سوف تأتى به الأيام من محن وشدائد دون أن يقول ذلك ٠٠ وهذه الطريقة الدرامية الأصيلة عند نجيب محفوظ تجعله يقف على قدم المساواة مع كبار كتّاب القصة العالميين المعاصرين .

فبدلاً من أن يقول أن انتقال عائلة أحمد عاكف من السكاكيني الى خان الخليلي سيكون بمثابة كارثة ستحل بالأسرة الوداعة يقول :

فأغلق أحمد عاكف النافذتين وخلع بذلته ، ثم ارتدى جلبابه وطاقيته وهو يدعو ربه قائلاً : « اللهم اجعله سكناً مباركاً » الا أنه - فى نفس اللحظة وقبل أن يفارق الحجرة - جاءه صوت أجش من الطريق يصيح غاضباً : « الله يخرب بيتك ويحرق قلبك يا بن ٠٠٠ فرد صوت آخر أقبح مما قذف به ، مما دل على أن اثنين يتقاذفان بالسبب كعادة أهل البلد ، فامتعض الكهل ولعنهما ساخطاً وغمغم قائلاً : « أعوذ بالله من الشؤم والتشاؤم » ٠٠ ثم غادر الحجرة (ص ١٣) .

وتدور هواجس وعواطف أحمد عاكف فى هذا الغلك الكثيب بحيث يحس القارئ من بداية الرواية أن الأحداث التى ستقع بعد ذلك هى أشبه بالكوارث ٠٠ وخاصة أن خلفية الصورة الفنية للرواية كلها كانت فترة الحرب العالمية الثانية وكان القلق الذى يجتاح العالم فى ذلك الوقت صورة مكبرة للقلق الذى يشتمل فى فؤاد شخصيات القصة ٠٠ ومن هنا كان سرد بعض أحداث الحرب وثيق الصلة بالجو المشحون بالقلق والانزعاج والألم والأمل والترقب الذى رسمت فيه أبعاد الرواية النفسية وواقع الشخصيات الاجتماعى ٠٠ ونجح نجيب محفوظ فى خلق معادل موضوعى حى من أحداث الحرب لأحداث الرواية .

الا أنه كان كثيراً ما يقع فى خطأ التقرير المباشر ٠٠ فهو يتفلغل فى نفسية البطل وبدلاً من أن يقدم الهواجس التى تنتابها فى تكوين

درامى يقسم للفرار صورة مباشرة تزيد من سلبية القارئ بالنسبة للواقع النفسى وترغمه على أن يقوم بدور المتلقى لا أن يلعب دور المتجاوب عقليا قبل أن ينفعل عاطفيا . فمثلا يقول فى وصف حالة أحمد عاكف بعد أصابته مرات كثيرة بالفشل فى الحب والزواج :

وانقضت بعد ذلك عشرون عاما من حياته وقلبه من الحياة خواء يكابد مرارة عيشة فقيرة فقيرة مترعة بالهموم مثقلة بالتبعات ضيقة بالأمل . ولو سكنت تأثرته لأمكنه أن يجد فى حياته من لذات التضحية والقيام بالواجب ما يعزیه عن خيبة آماله جميعا ، ولكن غضبه لم يسكت وحدته لم تلن فلم يزل ساخطا متبرما حاقدا ، لأن انسانا ألف أن يكون المعبود الذى تقدم على مذبحة القربان لا يحتمل أن يصير كبش التضحية . وشغل بأحزانه وتبعاته وعزلته عن الحياة فكانما رمى بقلبه الذى لبث طوال أربعة أعوام كقيثارة دائمة الترنيم الى بئر آسنة فاختنق وأنتن عاش بلا أمل ، بلا حبيب ، وبلا قلب ، لا يأنس بالحياة ولا يدرك معنى أفراحها ، فدفعه القنوط من النجاح الى العزلة ، ودفعه القنوط من الحب الى البغاء وكأنه لم يكفه ما اعتنق من سوء ظن المرأة فألقى به سوء حظه بين يدي الأنوثة التعسة المشوهة ليزداد ايمانا بعقيدته المريضة . فاقنع نفسه - بسوء نية - بأن المرأة الحقيقية هي البغي : فهي المرأة الحقيقية وقد جلست عن وجهها قناع الرياء ، فلم تعد تشعر بضرورة ادعاء الحب والوفاء والطهر . على ان البغي قد نالت من نفسه أكثر من ذلك فقد أودت بالبقية الباقية من ثقته بجدارته كرجل ، اذ انه اعتقد ان البغي اذا أحبت رجلا فانما تحبه لما يجذبها فيه من فحولته وجاذبيته الطبيعية بصرف النظر عن اعتبار القيم الاجتماعية وظروف القربى أو الجوار . (ص ٣٩ ، ٤٠) .

لا يستطيع أحد أن ينكر ان مثل هذا السرد يدفع بالأحداث فى طريقها ويزيد من اقناعنا بها . ولكن المشكلة تتركز فى ان هذا الأسلوب السردى يوقف اندفاع الأحداث كمادة درامية لكى تتسلل الى نفس القارئ وبذلك يتجاوب مع الموقف الدرامى ويخرج عن سلبيته التى لا يستطيع غيرها فى مواقف السرد المباشر . فالسرد المباشر يعرفنا بأحمد عاكف كشخصية فى رواية ولكنه لا يقنعنا به كإنسان من لحم ودم مثلما يفعل السرد الدرامى له .

ولكن نجيب محفوظ يتفادى هذا الخطأ فى كثير من الأحيان بأن

يلجأ الى أسلوب التناقض الحاد بين الشخصيات الثانوية والشخصية المحورية فينتج عن هذا التناقض القاء أعضاء جديدة على خبايا نفسية البطل بأسلوب درامى بعيد عن التقرير ٠٠ فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد التناقض الحاد بين شخصية أحمد عاكف الذى لم يستطع أن يحظى بأنثى واحدة طوال حياته وشخصية المعلم نونو الذى يحتفظ بحريم فى منزله ٠

يقول الكاتب :

ولفت سمح أحمد قوله : « زوجات نونو » فتساءل ترى كم زوجة • يضم حريم نونو ؟ ٠٠ وهل يحدثه بأسراره الداخلية بمثل صراحته هذه عن فلسفة العامة ؟ ٠٠ ولم يجد سبيلا الى غرضه الا بالحيلة ، فسأله :

— كان الله فى العون ، الظاهر ان أسرتك كبيرة •

فقال الرجل ببساطة :

— أحد عشر كوكبا ، وأربعة شمس •

ثم أشار الى نفسه وكمل قائلا :

— وقمر واحد •

فتردد عاكف لحظات ، ثم قال :

— أزواج أربع •

— ما شاء الله ٠٠

— وان خفتم ألا تعدلوا ؟ ٠٠

— ومن قال عني انى ظالم ؟ ٠٠

— وهل تستأجر تبعا لذلك بيوتا أربعة ؟ ٠٠

— بل شقة واحدة كشقة حضرتك مكونة من حجرات أربع فى كل حجرة أم وأبناؤها ٠٠

فلاحت الدهشة فى وجه الرجل ونظر الى محدثه بانكار ، فضحك المعلم ضحكته العظيمة بقبحار ، وقال :

— ما الداعى للدهشة يا أحمد أفندى ؟ ٠٠ (ص ٤٧ ، ٤٨) •

وهكذا تستمر الانعكاسات على نفس أحمد عاكف مما يزيد اقتناع القارئ به وذلك لبعده السرد عن المباشرة واقترابه من خلق الموقف الدرامي الذى يتولى اقناع القارئ بطريقة فنية لا تجعله يرفض موقف التلميذ من استاذة .. فمثلا :

وأخذ المعلم أنفاسا متتابعة ، ثم سأل ضيفه :

— هل انت متزوج يا أحمد أفندى ؟

فأجاب باقتضاب وقد امتعضت نفسه :

— كلا .

— ولا واحدة ؟

— ولا نصف واحدة ..

فضحك الرجل ، وقال بصراحته المعهودة :

— انت بغير شك نطاط كبير ..

فابتسم أحمد ابتسامة غامضة ، ولم يعرض لقوله بنفى أو اثبات

فقال نونو ضاحكا :

— عوفيت .. عوفيت ..

وبلغ المعلم نونو من نفسه ما لم يبلغه سواء فأحدث فيها يقظة عنيفة .. كان شيئا يناقضه قوة وصحة وابتساما ، واقبالا على الحياة ، وفورا وسعادة ، فأعجب به اعجابا استمده من عجزه عن مجاراته ، وحقد عليه لتفوقه وسعاده ، الا انه كان حقا خفيا خفيا لا يقاس بما أحدثه فى نفسه من شعور بالاستملاء ، فقلب ميله اليه حقد عليه ، واستثار فيه رغبة جديدة للاختلاط به وبجبه المجيب .

ومن خلال هذا التناقض الحاد بين أحمد عاكف والمعلم نونو تتجسد أمام القارئ شخصية أحمد عاكف باحساساته الداخلية وحركاته الخارجية وبعد ذلك يركز الكاتب الكاميرا على نماذج المجتمع المختلفة فى « قبوة الزهرة » من خلال نظرة أحمد عاكف اليهم والانعكاسات التى تحدث فى نفسه تزيد من اقتناع القارئ به فترى مع أحمد عاكف سليمان عمة المفتش رجل فى الخمسين أو يزيد قبيح الصورة لحد الازدراء قمى ذو احديداب ، يذكر كوجه بالقرد فى انحدار جبهته وبروز وجنتيه واستدارة عينيه وصغرها وكبر فكيه وقطر أنفه ، الا انه حرم خفة القرد ونشاطه

فبدا وجهه ثقيلًا جامدًا متجهما كأنه سيؤخذ بجريرة قبعة ، أما أجمل ما فيه فمبسحة قهرمانية لعبت أناملًا يميناه بحباتها . ومن عجب أن صورته على قبعتها لم تهج ولكنها استتارت هزء وسخريته . والمدعو سيد عارف كهل فى مثل سنه على وجه التقريب صغير الحجم رقيق الأعضاء ، ببشرة وجهه نومة وفى نظرة عينيه براءة . أما كمال خليل فرجل تلوح فى عينيه الرزاة ، كبير الصناية بهندامه وأناقته معتدل القامة يميل للبدانة ، وكان أحفل القوم استقبالا للجار الجديد ثم تحول الى أحمد راشد باهتمام خاص ، فوجده شابا فى ريعان الشباب . مستدير الوجه ممتلئ ، كبير الرأس تكاد تخفى صفحة وجهه نظارة سوداء عميقة السواد . أثار هذا الشاب اهتمامه لأنه محام ، والمحامى رجل متعلم ، والمحاماة مهنة طمع فيها أول عهده بالأمال وعجز عنها وإن لم يقر بعجزه قط . فما يزال يحقد على المحامى حقه على الأديب والعالم وقد اعتاد أن يشعر نحو الواحد منهم كما يشعر الرجل نحو آخر تزوج من ختاة يحبها . فوجد فيه عدوا وتوئب للانتقاض عليه . ولم يبق من الجماعة الا المعلم عباس شفة وهو شاب ذو سحنة زنجية توحى ملائحة الغليظة الغظة الدمية بالدناة والوضاعة ، وقد ارتدى جلبابا فضفاضا وشبشبيا وترك رأسه بلا غطاء فانتفش شعره المفلفل وزاده دمامة وقبحا وبدا شيئا حقيرا لا ينقصه سوى لباس السجن .

وهكذا تتوالى الانطباعات فى نفسية البطل دافعة للأحداث وواضعة للخطوط الأساسية للمهاد الاجتماعى الذى يقوم بدور الكورس للأشخاص الرئيسيين ثم يملا محفوظ فجوات البناء بعد ذلك بالأحداث التى دارت بين أحمد عاكف وأحمد راشد عن المجتمع وأمراضه والاشتراكية والفقر والجهل والمرض والاحلاد والفلسفة والحرب العالمية الثانية . . . والى هنا يقتصر دور أحمد راشد على اعطاء صورة خلفية للمجتمع . . . وما عدا ذلك فلا يتعدى دور أحمد راشد حيزا آخر فى وقوع الأحداث أو تغيير مجراها .

وتظل أحداث الرواية تدور فى هذا الفلك وحياة أحمد عاكف لا تخرج عن نطاق قرأته السطحية وتردده على قهوة الزهرة ومناقشة الأصدقاء فى احوال السياسة والمجتمع حتى تدب روح جديدة فى الشخصيات وتجرى دماء جديدة فى أعصابها بقدم رشده، عاكف الأخ الأصغر لأحمد عاكف منقولا من أسبوط . . . فطالما استوجب سخطه فى الماضى منذ أجبره واجب كفالته على التضحية بمستقبله ثم سخطه على

فتوبه بتكاليه على الشهوات وإقامته على اللذات وإعراضه عن النصح .
ولكنه من ناحية أخرى أحبه أكثر من أى شئ فى الدنيا . أحبه لأن الشاب
آثره بحب فاق ما يمكنه لوألديه من الحب والإجلال ، وذكر له دائما رعايته
وكفألتة أجمل الذكر وأحبه لأنه صنعه بيديه . غذاه بروحه ورباه بماله
فكان الشقيق الأكبر وكان الوالد الحنون تمتع بطفولته فحمله على يديه
وعلمه النطق ودربه على المشى ورعى صباه ووجه تعليمه . كان رشدى
ذا شخصية خليقة بأن تحب . كان لطيفا خفيفا مرحا ، ورث عن أمه تلك
المقدرة التى تفتح له القلوب بغير جهد ولا تكلف لما طبع عليه - كلاهما -
من الجنال والصفاء والوفاء وحب العشرة والألفة .

ويقع نجيب محفوظ فى خطأ التقرير المباشر فإذا بالقارى يجد
شخصية رشدى عند بدء تقديمها شخصية مسطحة لا يستطيع أن يفوض
الى أعماقها وأغوارها . وبالرغم من أن نجيب محفوظ تفادى هذا الخطأ
بعد ذلك وعمل ما فى وسعه لكى تبدو شخصيته نابضة بالحياة . لكن
تقديمها بهذه الطريقة التقريرية كان له اثر مباشر فى تشكيل نظرة
القارى اليها . . . فيقول الكاتب :

وجرت الحيسة فى أعصابه زاخرة جامعة ، فاستادت غرائزه الجهد
الجهيد ، ودفعته قفزا موثبا بغير رادع . وقد كا ن منذ البدء جسورا
مقتحما متمرسا بالحياة ، ذلك أن الذى وكل برعايته - أخاه - ظل
دائما مصفدا بأغلال التدلل والخوف ، فمال الى الاعتماد على الطفل الذى
يربيه - فيمن يعتمد عليهم - فى قضاء حاجاته ، وابتياح لوائمه واستعارة
كتبه ، فاكتسب الصبى خبرة بالدنيا واعتمادا على النفس وجسارة
ورجولة ، وصارت حاجة راعيه اليه لا تقل عن حاجته هو الى راعيه .
ولكنه عرف الدنيا وجال فيها بغير المبادئ الحقيقية بأن تعصمه من
ذلاتها ، فمنذ أن أحيل عاكف أفندى على المصائر انطوى على نفسه
تاركا أمر الأسرة لابنه وزوجه ، ولم يجد رشدى فى هذين العزيزين الحزم
الذى يرشده ويعصمه ، فضل السبيل وتخبط على غير هدى ، ولولا دماثة
خلقه ، ورقة طبعه ، لربما جاوز مقاصد الشهوات الى مهالك الجرائم .
(ص ١١٣) .

فإذا اندمجنا بعد ذلك فى الأحداث التى مرت بحياة رشدى نجدها
كلها تقول ما ورد فى هذا التقرير ولكن الاختلاف أنها تقوله بطريقة
درامية تعتمد على التلميح دون التصريح والإيحاء دون التقرير . ومن
هنا كانت أمثال هذه التقارير المباشرة فى الرواية غير ذات موضوع

الا التأكيد على الأحداث والشخصيات بطريقة لا تفيد القارئ كثيرا في تكوين الفكرة المتكاملة عن الشخصية .. وكان من أثر ذلك أن برزت شخصية نجيب محفوظ في بعض فقرات الرواية وطففت على الأحداث مما أثر على نظرة الكاتب الموضوعية الى الأحداث والمواقف الى حد ملموس .. فهو في بعض الأحيان يترك سرد الأحداث الدرامية النابضة بالحياة جانبا لكي يحدث القارئ شخصا عن مزالق القمار مثلا فيقول :

فالقمار تسلية مخيفة ولذة اليمة وشهوة مجنونة هو معايشة الغيب ومرادة الحظ ، وطرق باب المجهول ، ودغدغة غرائز الخوف والهجوم والتطلع والمجازفة والطمع .. ثم انه بعد ذلك صدى لذاك الشعور - شعور كفاحنا اليومي - المستمد مما نبذله من قوة وتقدير في معالجة الحياة ، وما نخاطب به الأقدار المسيطرة علينا وما نرجوه من الحظ والظروف الملائمة لنا ، وما يتعاقبنا من الظفر والحسران (ص ١٢٩) .

بهذا يعود نجيب محفوظ الى عصر المنفلوطي .. فالمنفلوطي في « العبرات » ، مثلا كان يلذ له دائما أن يترك مهمة الفنان ويتقمص شخصية الواعظ أو المرشد ويرغم القارئ شاء أو لم يشأ على سماع خطبة منبرية عصماء عن مهالك القمار أو أي مرض آخر من أمراض المجتمع .. ولكن نجيب محفوظ ترك مرحلة الوعظ والإرشاد الى مرحلة التحليل وهي مرحلة أنضح على الرغم من أنها تؤثر على التدفق الدرامي للأحداث والخط الفني للشخصيات .. وخاصة عندما وقع رشدي في حب نوال ابنة الجيران وهي التي أحبها أحمد وما زال في قلبه بقايا حريق ..

وبعد ذلك فرض سلوك رشدي على مجرى الأحداث وبدأت العلاقة بينه وبين نوال التي أحبته من صميم قلبها .. ونجح الكاتب الى حد كبير في رسم أبعاد هذه العلاقة الانسانية من الداخل والخارج في وقت واحد بحيث كانت الشخصية تنبض أمامنا حية نراها في سلوكها الاجتماعي وفي هواجسها النفسية .. فمثلا عندما كان رشدي يتحدث مع نوال عن الصلوم والدراسة والواجبات الثقيلة .. يضحك ويقول لها :

— لعن الله علما يثقل عليك ..

فابتسمت مشجعة وقالت :

— أتلعن العلم أكراما لي حقا .. أم لعداوة قديمة ؟

- بل اكراما لك وان لم يخل الحال من عداوات قديمة ترى ما أحب العلوم اليك ؟

- التاريخ واللغات •

وكان على عكسها يحب العلوم والرياضة ، ولكنه أبدى سرورا طافحا وصاح بعزم :

- اتفقنا والحمد لله ..

ثم يوحى الكاتب من خلال السعادة التي ترنو اليهما بالنهاية الكثيرة التي ستنتهي اليها بدون أن يقول هذا تصريحاً •• ومن هنا يداخل القارئ احساس بهذه الخاتمة ولا يحدث في نفسه صدمة ناتجة عن عامل المصادفة •• وهي التي تكثر في القصص البوليسية بحيث يساعد هذا في ابراز التكوين العضوى في « خان الحليل » فيقول :

وأوغلا في السير فلم يعودا يريان الا صحراء على اليمين وقبورا على الشمال • ومرا بطريق يشق القبور ويمتد غربا ، فأشار رشدى الى مقبرة خشبية ذات فناء صغير ، تقع على جانب الطريق الأيمن • نالته المقابر وقال :

- مقبرتنا •

فقرأ الفاتحة معا • ثم قال رشدى :

- هنا يرقد الأجداد ، وآخرهم جدائ لوالدى ، وأخى الصغير •

- ومتى توفى أخوك هذا ؟

- من زمن بعيد ونحن بعد أطفال (ص ١٧٣ - ١٧٤) •

وطرحا القبور وحديثها وراء ظهرهما واستعدا الصفاء والسرور ، دون التفات الى وجه التناقض الساخر ما بين حديث الحب وحديث القبر ، ولا كدرا صفوهما بأن يتساءلا مثلا عما يتبقى لهما من عمر يقضيانه في الدنيا أو عما ينتظر حياتهما من أحداث قبل أن يرقدا في تلك المقبرة أو فى أخت لها ••

ويستطرد نجيب محفوظ في استعمال هذه الإيحاءات الذكية فقبل وفاة رشدى بيوم واحد •• تركه أحمد لينام ومضى الى حجرته ، وخلع ملابسه • كان منقبض الصدر متوتر الأعصاب • وترامت الى أنفه رائحة نتنة فازداد صدره انقباضا وأعصابه توترا ، ترى هل للهواجس التي تضطرب بها أعماق النفس رائحة تشم ؟ وحاول أن يغيب عن أفكاره ساعة

بالقراءة . ثم نهض لينام . فلم يغمض له جفن حتى مضت ساعة طويلة من الأفكار والوساوس ، واستيقظ في الصباح الباكر على حركة في البيت فتنبهت حواسه ، ونظر في الساعة فوجدها الخامسة . فتسأل ما الذي أيقظهم في هذا الوقت المبكر ؟ وغادر الفراش ، وانطلق الى الخارج يساوره قلق وخوف . قبل أن يخطو بخطوتين في الدهلين المفضي الى حجرة رشدي انفتح باب الحجرة بقوة وبدت أمه على عتبة وقد رفعت ذراعها فوق رأسها كمن يستغيث ، ثم هوت براحتيها على خديها تلطمهما بعنف وجنون . .

وفي اليوم التالي بعد دفن رشدي . . أوى أحمد عاكف عند منتصف الليل الى حجرته ، انثالت عليه الفكر ، حتى تنبه الى شيء في الجو ، باعجبا ما زالت الرائحة الكريهة تزكم أنفه . . رائحة الموت المخيفة . وفي صباح اليوم الثاني وجد انها ما تزال تنبعث في الجو ، فتهيا له انها ربما كانت متصاعدة من المر المفضي الى خان الخليلي القديم ، ففتح النافذة ونظر منها . فرأى على الطوار كلبا ميتا وقد انتفخت بطنه وتشنجت أطرافه ، فصار كالقربة ، واكب عليه الذباب . وأدام النظر قليلا ، ثم تحول عن النافذة بفؤاد مكلول وقد امتلات عيناه بالدموع . .

ثم يتحول نجيب محفوظ الى استعمال نفس الابعاءات العنيفة والتلميحات الذكية في تصوير الصراع الذي دار في نفس أحمد عاكف بعد أن استأثر أخوه رشدي بحب نوال . . وانطلقا الأمل الخافت الوحيد الذي كان يضيء حياة أحمد بضوئه الراحن بعد طول حرمان ومرارة ففى آخر ليلة من ليالى اشتداد الحمى على رشدي ، حلم أحمد حلما غريبا . وكان قد نام بعد جهد ناصب من عذاب الفكر ، فرأى فيما يرى النائم انه جالس على فراشه مرسلا الطرف من نافذته الى شرفة نوال في اشفاق ورجاء ، فما يدرى الا ورشدي يقعد على كرسي بينه وبين النافذة مبتسما ابتسامته اللطيفة ، فحضر باستحياء وحول ناظره عن الشرفة الى وجه أخيه . وأراد رشدي أن يسرى عنه بتظاهره بأنه لم يفتن لشيء فلم يفلح ، ثم رآه ينتفخ رويدا رويدا حتى صار ككرة ضخمة فانسته الدهشة ما كان فيه من استحياء ، ثم أخذ منه العجب كل مأخذ حتى لم يتمالك نفسه من الصراخ اذ رأى شقيقه - وهو كالكرة الضخمة - يرتفع ببطء طائرا كأنما يلتمس سبيلا الى الفضاء خلال النافذة ، ولكن النافذة ضاقت عنه فانحشر بين جانبيها وحجب عن عينيه النور ، وزايلته الدهشة وحل محلها الرعب ولكن الفتى ، جعل يضحك منه كالساخر بصوت مزعج آثار أعصابه فتولاه الغضب ، وظن الشاب يسخر منه بخدعة فنهزه ولكنه لم يعبأ به واستمر

فى ضحكك الساخر ، ففرغ أحمد الى مكتبه وأتى بريشته وغرسها فى بطنه فانقصفت فيها ، واندفع من البطن بخار ملأ الحجرة بالغبار وأخذ جسم الفتى يتقلص بسرعة حتى عاد الى حجمه الطبيعى ثم سقط عند قدميه وجعل يتلوى بصنف ، ويمض من الألم قوائم الكرسي ويصرخ صراخا موحجا ويسعل حتى تجحظ عيناه ويسيل فى محجريهما الدم ، وعلع فؤاد أحمد وأطبق عليه رعب يفنى ويميت ، ثم استيقظ عند ذلك ، وأدرك انه كان يحلم ، وما كاد يفيق من هول الرؤيا حتى بلغ مسمعيه صوت كالأنين يأتيه من عقب بابة المفلق ، فأرهف السمع فتبين له أنه صوت أخيه : وأنه حقا يتأوه ويتوجع ، فقفز من فراشه ومضى فى عجل الى حجرته .

وبذلك اتخذ نجيب محفوظ من الحلم معادلا موضوعيا لحياة أحمد عاكف كلها . . . لان حياته لم تكن أكثر من كابوس متصل . . . ويتجاوب القارئ مع الموقف من حيث لا يدري لأن طريقة التعبير التي لا تعتمد على التقرير المباشر كفيلة باقناعه بحكم قيامها بتنظيم احساساته الداخلية بطريقة لا شعورية . . . ومن هنا كان استغلال نجيب محفوظ لسيكولوجية الحلم استغلالا بارعا فهي تسير فى نفس الحط الذى تسير فيه حياة أحمد عاكف وتعكس الصراعات التي تتخذ من نفسه المريضة مرتعا خصبا لانطلاقاتها البعيدة وميدانا فسيحا لأبعادها المختلفة .

وتتفرع من قضية الايحاءات الفنية قضية أخرى تتعلق بنظرة نجيب محفوظ الى المصير فكانت معظم التلميحات توحى بأن الشخصيات مسيرة لا مخيرة وليست عندها أدنى رغبة فى مصارعة القدر . . . فمعظمها قنع بمصيره واستسلم له ومن هنا كان البناء الفني للرواية يعتمد على الهارموني والهدوء بعيدا عن الايقاعات الصاخبة التي تنتج من صراعات الأفراد ونزولهم الى ساحة القدر . . .

فمثلا عندما برا رشدى مما ألم به ، ولم يكن حينها عليه أن يلزم الفراش أسبوعا كاملا وهو الذى لا تطيب له الحياة الا فى تجارب اللهو واللعب واللذات . ولذلك هاله أن ينصحه أخوه بالبقاء فى البيت والاخلاق الى الراحة ريثما يسترد قوته ، فضحك كمادته وقال كالأسف :

— حسبي ان ضاع من العمر أسبوع هدرا .

فاتخذ الذى ضاع عمره كله وقال :

— أحذرك الاندفاع فيما أنت أخذ فيه ، فانك تستحل شبابك للعلم

كانه معين لا ينفذ ولا تعباً أبداً أن تنال حقه من الراحة ، فأى جنون هذا الذى تطيع ؟

ولس رشدى فى لهجة أخيه غيرته على صحته ، فابتسم مبتناً وقال :

— دمت من أخ كريم ، متعنى الله بقلبه الكبير ..

— انى أرشدك لما فيه صلاحك .

فقال الشاب الشكور المحب :

— وهل داخلنى فى ذلك شك ؟

ولكن رشدى لم يعن باتباع الارشاد الذى لا يداخله فيه شك وما كان شيء ليثنى الشاب عن حياته المحبوبة ، فارتضى مرة أخرى بين أحضان الحب والقمار والشراب والتدخين والنساء .. وهكذا يندفع الى مصيره بدون أن يرحم نفسه .. فللطبيعة التى جبل عليها داخل نفسه والبيئة من خارجها يد فعالة فى دفعه قدريا الى نهاية حياته دون أن يملك لنفسه زماما أو أن يسيطر على مقدراته .. ومن هنا ينتج فى نفس القارىء الاجساس بالشفقة دون الخوف لأن الخوف ينتج من صراع البطل مع القدر .. ورشدى لا يصارع القدر والمصير بل يخضع لهما خضوعا كليا وينفذ أوامرها اذا جاز لنا هذا التعبير .. وبهذا لا يحس القارىء الا بالشفقة على مصيره لأن القارىء يعتقد أنه لو وضع فى مكان البطل لربما استطاع أن يملك زمام قدره وبذلك ينعدم شعور الخوف عند القارىء من مصير البطل المندفع اليه ..

وبالنسبة لأحمد عاكف كان المفروض فيه أن يقوم بترتيبات زواج أخيه رشدى من نوال وهى الفتاة التى أحبت قلب أحمد عاكف بعد طول موات .. فبعد انتهاء الحديث عن موضوع زواج رشدى « أطرق أحمد ولاحظ فى عينيه نظرة حزن عميق » واستسلام للقدر واليأس .. سيتولى — هو — أمر زواج الشاب ، فلا مناص من أن يحبك كفته بيديه . وفى ذلك ما فيه من ضروب الألم . وفيه كذلك ما فيه من ألوان اللذة والعزاء . لن يخلو على الأقل من تلك اللذة الغامضة التى تؤلف بينه وبين الألم كما تؤلف بين الفراشة والنور . وفيه لذة الاستسلام الى القضاء القهار ، وفيه لذة التفكير عن مشاعره الباطنية التى لم يرتجح اليها ، وفيه أخيرا لذة لكبرياته الجريح (ص ١٩١) .

وفى موضع آخر عندما ذهب أحمد عاكف مع مجموعة أصحابه فى

بهوة الزهرة الى منزل عباس شفة لتدخين المخدرات والهروب من الواقع ومواصلة الهزل حتى قام عباس شفة ممسكا بالجوزة فكان نذير الصمت . وفي هذه الدورة أخلد أحمد لتخدير غريب وكان طول الوقت صامتا راغبا عن الكلام أو عاجزا عنه . . . وشعر بأن ارادته فقدت سلطانها على أعضائه ، وقد أراد أن يحرك ذراعيه ليطمئن الى أنه ما يزال متمالكا زماءه ، ولكن شعورا عميقا قويا أغراه بالعدول عن التجربة . . . ويقول نجيب محفوظ بالحرف الواحد :

« ان الرقاد والاستسلام والرضا خير ما تجود به الدنيا » . .

فالقدر عند نجيب محفوظ بمثابة بحر جبار متلاطم الامواج والشخصيات هي قوارب صغيرة تتدافعها الامواج حيث ترغب دون أن تملك لنفسها ضرا أو نفعا . . واردة الانسان عند الكاتب اكدوبة كبيرة أو وهم جسيم في مخيلة الأنسان أذ أن ميلاده كان بغير ارادته . فلماذا تكون تصرفاته في الحياة ، وهي نتيجة طبيعية لميلاده ، صادرة عن ارادته . . وهناك مثال على مصارعة رشدي ل قدره ولكن ما الفائدة طالما أن ما كتب له في لوح قدره لن يتغير . . فلقد توثب رشدي بحماس لمقاومة مرضه الخطير ، وواظب على تناول ما أشار به الطبيب من الحقن والأدوية ، وخص نفسه - فوق طعام وغذاء البيت المعتاد - بأغذية ملحوظة الفائدة كاللبن والبيض والعسل والكبد والحمام وأنفق في ذلك عن سعة . وكان يطلع أخاه على خطي كفاحه أول بأول ليطمئن فؤاده المحب . ومضى شهر يناير جميعه بمره القارص على حال تبشر بالخير ، فقتع من يومه بساعة سرور واحدة يمضيها بين تلميذيه المحبوبين ثم لا تأنى الساعة العاشرة مساء حتى يكون قد راح في نوم هادئ عميق . وزايلت البحة صوته وخف السعال فأوشك أن يزول . . ولكن ما الفائدة طالما انه قد كتب له الموت بسبب هذا المرض فهيامه بالحياة لم يفتر بسبب الداء بل الأرجح انه غدا أرهف حسا وأعنف نشاطا وأقدم حيا وولعا . . وبمجرد أن شعر بمبادئ تحسن في صحته حتى تلعغ ذات مساء بمعطفه وأحكم « الكوفية » حول عنقه ومضى الى السكاكيني ، وما أن لاحت لعينيه حديقة كازينو غمرة حتى هتف من أعماق الفؤاد « أهلا وسهلا ومرحبا » وتلقاه الاخوان بالسرور فاستسلم لتيارهم الجارف . وأخذوا في الحديث الماجن كعادتهم طويلا ، ثم انتقلوا الى البهو الداخلي يدخنون ويشربون ويقامرون ، وخاف أن يمتنع عن لذة فيثير الظنون ، ورغب من ناحية أخرى أن يتناسى - في يقظة الأمل - أنه يطوى في رثته اليسرى ما تقشعر الأبدان لذكر اسمه ، فدخن

بسرور وشرب كأسين من الكونياك بعثنا الدفء فى جسده البارد ، وقامر أيضا وان تردد قليلا لأن تكاليف التداوى أرهقت ميزانيته ، ولكن الحظ ابتسم فربح زهاء الجنيهين ، وآب مسرورا وان شعر بحرارة تلتهم أنسجته ، وأجهدته المشى فى الجو القارس ، وبلغ البيت فى حاله مضعضة من الاعياء . . واستمر فى اندفاعه الأهوج الذى نشعر أنه لا يملك له دفعا وليس من ضعفه أو فى ارادته أن يملك زمامه فزادت حالته سوءا واشتد هزاله وشحوبه ولكنه بدا مستهترا سادرا كان الأمر لا يعنيه . ولم يعد يقتنع برحلات الصباح فى طريق الجبل فكان كلما نازعه الشوق الى كازينو غمرة انطلق الى الاخوان يعربد معهم حتى مطلع الفجر . وكان أحمد يقول له ميكتنا « أتروم الانتحار ؟ » . . ويقول نجيب محفوظ بالحرف الواحد « والحق انه انحدر فى سبيل الانتحار بلا قصد ، وعجز عن مقاومة ميله الطبيعى للذات . وأذعن للحساسية المرهقة الجديدة التى أحدثها المرض فى نفسه وحجب العاقبة عن عينيه طبيعته الجسور المتفائلة ، فلم يفقد الأمل قط ، أو لم يفقده الا لحظات عابرة ، وظل على عهده من الجسارة والاستهانة والابتسام » . وهكذا يسير البطل الى قدره كشاة تساق الى الذبح . . وفى يوم من الأيام فوجيء بعودة السعال بل عاد أعنف مما كان فى أسوأ حالاته . ثم تتابعت عليه نوباته وتلوث بصاقه مرة أخرى بالدم ، ولغقت نوبات السعال المولفين اليه فى المصرف ، فساورتهم الشكوك وأمسى عمله عديم الجدوى ، وتنبه الوالدان للخطر الذى يهدد ابنهما ونصحا له بالانقطاع عن عمله حتى يسترد صحته . ولكنه على الرغم من ذلك كله ظل يكافح متعلقا فى جنون بمظاهر الأصحاء المعافين . .

وبعد ارساله الى مصحة السل بحلولان لا يطيق الانتظار هناك ويرسل خطابا الى اخيه أحمد يختمه بقوله : لا شك انى فى طريق النهاية، لا شك فى ذلك مطلقا . انى أكتب اليك ودموعى تنهمر فتخفى عن ناظرى الألفاظ التى أنعى بها نفسى اليك ، وكلما ذكرتكم غلبنى البكاء . . وأعادته أحمد الى المنزل خطأما جسدا ونفسا . . ولم يعد الى ذكر نوال وعجب أحمد لصمته وتساءل أحمد ترى أيعانى آلامه وحده أم أنه يتناسى باستهانة واحتقار ، ودعا له مخلصا - وهو المبتلى - بالتيسيان وراحة القلب . . وبعد ذلك توالى الضربات من خلال الخطأ الذى ولد به رشدى ولم يكن يملك اصلاحه لأنه من صنع القدر وليس من صنعه . . ففصل من عمله لانتهاه أجازته المرضية القانونية وعلق على ذلك بنفس الصوت المتهدج المبحوح وكأنه لم يع شيئا مما يقال له من تعزية :

« قضى الأمر وخسرت وظيفتي .. وضاع الماضى والمستقبل »
وهكذا يلعب القدر بمصير الشخصيات فلو تزوج أحمد نوال من بده
احساسه بحبها لما حدث كل هذا لرشدى لأن النزعات الجبلية فى الصباح
كان لها تأثير سء على صحته وعجلت بنهايته .. ولكن تردد أحمد فى
التقدم لطلب يد نوال قد قضى على رشدى بطريقة غير مباشرة .. وربما
انتقال الأسرة نفسها الى خان الحليل كان سببا آخر فى نهاية رشدى ..
فبعد السكاكىنى عن خان الحليل أجبر رشدى أن يسير على قدميه هذه
المسافة مما جعل للبرد القارس تأثيرا سيئا على رئته وخاصة فى عودته فى
مطلع الفجر .. وربما كانت الحرب هى السبب فى موت رشدى لأنها
أجبرت الأسرة على الهروب من السكاكىنى حيث كان الضرب بالقنايل
شديدا .. فجاءت الى خان الحليل حتى لقي رشدى حتفه ..

وهكذا تتشابك العوامل لتؤثر فى البناء التشكيلى للقصة عن طريق
الحظ القدرى للشخصيات الذى سيطر على تصرفاتها فجنب الرواية بالتالى
نقوءات بارزة كانت ستعيش على حساب التكوين العضوى لو وجدت ..
ويطغى اهتمام نجيب محفوظ برسم جوانب شخصية البطل وبعض
من الشخصيات الثانوية على اهتمامه بالبناء الفنى للرواية .. ذلك لأن بناء
« خان الحليل » يقوم من أوله الى آخره على شخصية أحمد عاكف وفى
الجزء الثانى تقريبا يقوم رشدى بدور مساعد وأساسى فى نفس الوقت
.. ولكن الكاتب لا يترك لنفسه زمام دراسة الشخصية على حساب
البناء .. لكى لا تتحول الرواية الى صورة مكبرة للبطل ليس الا ..
فاذا تتبعنا تسلسل الأحداث من خلال زوايا البناء وجدنا أننا لا نستطيع
الفصل بين البطل والحدث ومن هنا جاء البناء محكما متينا .. لأن
الأحداث والتصرفات التى تصدر عن البطل سواء بارادته أو بإرادة القدر
تلعب دورا هاما فى التشكيل العام للبناء .. وكان لتحكم القدر أو لتحكم
نجيب محفوظ فى تصرفات أبطاله اثر كبير فى السيطرة على خيوط القصة
الأساسية فلم تقلت من يده وظل ممسكا بنهايتها حتى ختام الرواية ..
بدليل أنه بعد وفاة رشدى عاكف والاحساس العام الذى طغى على بيت
عاكف بانتهاء الحياة الحقيقية فيه بانتهاء مصدرها وحيويتها فى شخصية
رشدى .. نجد نجيب محفوظ يحول خيوط القصة بطريقة طبيعية
وأسلوب فنى الى أن الحياة تسير وتنتصر أبدا .. فأحمد - على حزنه -
راى فى الأفق نجوما تخفق .. تحدثوا فى تلك الأيام عن انصاف المنسيين
من الموظفين وبانت الدرجة السابعة قريبة من المنال ، وكان دائما يستهين

بالوظيفه والموظفين . ولكنه سر فى باطنه بالترقية المنتظرة ، وسر أيضا لانه سيصير رئيسا على أربعة غير ساعى يريد الوارد . ونوى صادقا ان يجعل من عهده « رئاسته » فتحا جديدا فى حياة الادارة الحكوميه يضرب فيها النمل الاعلى للرئيس « العالم الحكيم » . . . نم من يدري بعد ذلك ما يخبئه الغيب ؟ فامامه فى الحكومة خدمة طويلة تناهز العشرين عاما ، وعسى ان يرفى درجات أخرى ، وعسى ان تحسن الحكومة الاختيار ولو أخيرا . . . وليس هذا كل شيء . فقد حدث أن اصطحب أمه الى المسكن الجديد ليعايناه ، وهناك دعاها صاحب البيت الى شقته ، فاحتسى معه القهوة فى حجرة الاستقبال ودعيت والدته الى حريم الرجل وعند عودتهما معا أنتت أمه على زوج صاحبها وشقيقته ، وقالت عن الآخر : انها « أرملة فى الخامسة والثلاثين على أدب وجمال » ونشط خياله : أرملة فى الخامسة والثلاثين على أدب وجمال يحويهما بيت واحد وهو أعزب فى الأربعين ، وزميل شقيقها ولا فارق فى السن من ناحيته ينفر ولا شباب غض من ناحيتها تتيه به عليه .

والظاهر ان الحياة لا تريح من الأمل ، وهل يعلم الغيب كله الا الله ؟ بيد أن هذه الأحلام لا تتفق ورباط رقبته الأسود ، رياه ، ما لأحلامه تحلق فى غير حياء ولا يبعد فى تلك اللحظة أن تكون نوال تسترق النظر الى أحمد راشد مثلا . ثم يمسك نجيب محفوظ بقلم الناقد ويكتب بالحرف الواحد : « وهكذا تسير قافلة الاحياء لا تلوى على شيء كأنها لم تفقد بالأمس القريب من كان يحل منها بالمكان المرموق . . حياة صماء قاسيه كالتراب ولكنها تنبت الأمل كما ينبت التراب الزهرة اليبانة . حزن أحمد حزنا شديدا ، ولكن لم يكن من الأمل مفر » .

وهكذا يقوم البناء الفنى « لحان الحليل » على الشخصية المحورية فيها . . ودراسة الأعماق النفسية والأبعاد الاجتماعية التى تؤثر وتتأثر بتصرفات هذه الشخصية كما قدمت وكان من نتيجة ذلك ان البناء كله قام من خلال نظرة البطل الى الأحداث الخارجية وتأثير هذه الأحداث الخارجية على الانفعالات والهواجس التى تنور فى نفسه . .

زقاق المدق

حقا ان القاريء ليغمط حق « زقاق المدق » ويظلم مؤلفها اذا حاول ان ينسب القصة الى التقاليد المألوفة في النقد ، فالكاتب منذ بدء القصة لم يحاول ان يربط نفسه ببطل معين بكل ما تحمله كلمة البطل في الرواية من معان .. ولم يكن تسلسل الأحداث واحتكاكها نتيجة لصراع درامي بعث بل كان صراعا اجتماعيا فرضه مجتمع الزقاق نتيجة للتفاوت الطبقي والنظرة المعينة لكل شخصية الى مثل هذا التفاوت .. وكانت نتيجة الأوضاع الاجتماعية المفروضة على الزقاق ان رضخ لها البعض من أمثال عباس الحلو والسيد رضوان الحسيني ورفضها البعض الآخر من أمثال حميدة وأخيها في الرضاعة حسين كرشة ..

وعلى الرغم من أن نجيب محفوظ يحاول إيهام القاريء من أول صفحة بأنه بصدد عمل درامي يحبل بين صفحاته كل مقومات الصراع الدرامي وخصائص الخلق الفني الا أن النغمة الاجتماعية تعود لكي تطفئ على ما عداها من النغمات .. فعلى سبيل المثال .. يقدم لنا المؤلف الزقاق في وقت الغروب كالآتي :

سكنت حياة النهار ، وسرى دبيب حياة المساء . همسا هنا وهممة هناك . يا رب يا معين يا زقاق يا كريم حسن الحتام يا رب . كل شيء بأمره . مساء الخير يا جماعة . تفضلوا جاء وقت السمر . اصبح ياعم كامل واغلق الدكان . غير يا سنقر ماء المجوزة ، اطفئ الفرن يا جعدة ، الفصير كبس على قلبي . اذا كنا نفوق احوال الظلام والغارات منذ سنوات خمس فهذا من شر أنفسنا (ص ٣ ، ٤)

ففى فقرة مثل هذه نجد ان الموقف قد قدم لنا وكأنه يتشكل على مسرح أمام ناظرينا ولذلك فمن السهل للقارى أن يحس بالتركيب الدرامى ٠٠ ولكنه يصاب بخيبة أمل عندما يتقصص المؤلف دور الباحث الاجتماعى فيصف تفاصيل الزقاق لا لكى يخدم البناء الدرامى العام ولكن لكى يمنح القارئ صورة فوتوغرافية صادقة لما يدور فى الزقاق ٠٠ وكان هذه الصورة هى هدف فى حد ذاته ٠٠ تماما مثل الفنان التشكيل الذى يكتفى بنقل الطبيعة الى لوحته دون أن يضيف عليها شيئا من فنه وتكنيكة وبالطبع ٠٠ تقوم الفوتوغرافيا بهذه المهمة خيرا من الرسام مهما بلغت دقته فى التصوير ٠٠

ولذلك كانت مهمة نجيب محفوظ الفنية تقف عند هذه الحدود فى كثير من أجزاء الرواية ، فمثلا يقول عن دكان الحلو الحلاق :

أما صالون الحلو فهو دكان صغير ، يعد فى الزقاق أنيقا ، ذو مرآة ومقعد غير أدوات الفن وصاحبه شاب متوسط القامة ، ميال للبدانة ، يضاوى الوجه ، بارز العينين ، ذو شعر مرجل ضارب للصفرة على سمرة بشرته ، يرتدى بذلة ، ولا يفوته لبس المريلة اقتداء بكمبار الاسطوانات .
(ص ٤)

فيجد القارى فى مثل هذه الفقرات وصفا خارجيا للشخصية تتركز قيمته فى مساعدة القارئ فى تصور الشخصية حتى اذا تحركت بعد ذلك مع الأحداث بدت واضحة حية ٠٠ ولكن هذا الرسم الخارجى لا يخدم البناء العام للرواية ولا يحدد علاقة الشخصية بتصرفاتها ٠٠ فنحن نعرف أن عباس الحلو شاب متوسط القامة ميال للبدانة يضاوى الوجه ، بارز العينين ٠٠ الخ ولكن هذا ليس له علاقة من بعيد أو قريب بتصرفات عباس الحلو فى الرواية بعد ذلك ٠٠

ومن هنا غلب الأسلوب التقريرى على فن نجيب محفوظ فى « زقاق المدق » ٠٠ فبدلا من أن يقدم لنا الشخصية وهى تتحرك فى أبعاد حدث معين فتبدو حية ومتفاعلة نجده يضع الشخصية داخل إطار معين أو فى وقفة معينة حتى يصفها على مهل وبالتفصيل وهذا يبطئ من إيقاع الأحداث وبالتالي يحدث فجوات فى البناء العام للرواية لتردد الكاتب بين الأسلوب التقريرى والتكنيك الدرامى ٠٠ ولناخذ تديلا على كلامنا هذه الطريقة التى قدم بها الكاتب شخصية السيد رضوان الحسينى ٠٠ يبدأ أولا بوضعها داخل حدود تكوين درامى معين فيقول :

وهنا قدم شخص جديد تعلقت به الأنظار فى اجلال ومودة وردوا تحيته بأحسن منها كان السيد رضوان الحسينى ذا طلمة مهيبة ، تمتد طولاً وعرضاً ، وتنطوى عبااته الفضفاضة السوداء على جسم ضخم ، يلوح منه وجه كبير أبيض شرب بحمرة ، ذو لحية صهباء ، يشع النور من غرة جبينه ، وتقطر صفحته بهاء وسماحة وإيمانا ، سار متمهلاً خافض الرأس ، وعلى شفثيه ابتسامة تشى بحبه للناس وللدنيا جميعاً ، واختسار مجلسه على المقعد التالى لأريكة الشاعر وسرعان ما رحب به الشاعر وبثه شكواه . ومنحه السيد أذنه عن طيب خاطر ، ووعده بأن يبحث لعلامه عن عمل يرتزق منه ، ثم غمز كفه بما جادت به نفسه وهو يهمس فى أذنه « كلنا أبناء آدم ، فإذا ألحت عليك الحاجة فاقصد أخاك ، والرزق رزق الله والفضل فضله » . وزاد وجهه الجميل بعد هذا القول تالفاً ، شأن الكريم الفاضل يحب الخير ويصنعه . ويزداد بصنعه رضا وجمالاً (ص ٩) .

ثم يتجول الكاتب بعد ذلك فى شخصية السيد رضوان الحسينى فيقول :

كان يحرص دائماً على ألا يفوته يوم من حياته دون صنع جميل ، أو ينقلب الى بيته ملوماً محسوراً . وأنه ليمدو لبه الخير ولسماحته كما لو كان من المومنين المثقلين بالمال والمتاع ، وإن كان فى الواقع لا يملك الا البيت الأيمن من الزقاق ويضع أفدنة بالمرج . وقد وجد فيه سكان بيته - المعلم كرشه فى الطابق الثالث ، وعم كامل والحلو فى الطابق الأول - مالكاً طيب القلب والمعاملة ، حتى أنه تنازل عن حقه فى الزيادة التى قررهما الأمر العسكرى الخاص بالسكن فيما يتعلق بالطابق الأول رحمة بساكنيه البسيطين ، فكان رحمة حيث حل وحيث يقيم (ص ٩) .

ثم يستأنف الكاتب تقريره عن السيد رضوان الحسينى فيخبرنا بالتطور الذى حدث فى شخصيته دون تقديم المبررات التى تتبع سواء من ظروف الشخصية النفسية أو الاجتماعية والتى تتفق مع تطوير الحدث الدرامى ذاته لحمة الشكل العام فنياً . يقول :

وقد كانت حياته - وخاصة فى مدارجها الأولى - مرتما للخيبة والألم . فانتهى عهد طلبة العلم بالأزهر الى الفشل ، وقطع بين أروقته شوطاً طويلاً من عمره دون أن يظهر بالعالمية ، وابتلى الى ذلك بفقد الأبناء فلم يبق له ولد على كثرة ما خلف من الأطفال ، ذاق مرارة الخيبة

حتى أترع قلبه بالياس أو كاد وتجرع غصص الالم حتى تخايل لعينيه شبح الجرع والبرم ، وانطوى على نفسه طويلا فى ظلمة غاشية ومن دجنة الأحزان أخرجه الايمان الى نور الحب ، فلم يعرف قلبه كربا ولا هما .
انقلب حبا شاملا وخيرا عيما وصبرا جميلا . وطأ أحزان الدنيا بنعليه .
وطار بقلبه الى السماء ، وأفرغ حبه على الناس جميعا . وكان كلما نكد الزمان عنتا أزداد صبرا وحبا (ص ١٠) .

وهكذا ينطبق على شخصية السيد رضوان الحسينى ما ينطبق على باقى نماذج الزقاق وهى أنها شخصيات قدمها الكاتب لكى يخدم الاطار الاجتماعى الذى رسمه للزقاق لا لكى تسير طبقا للحتمية الفنية التى يفرضها الشكل الفنى . . . ولذلك لم يهتم المؤلف بتعميق الصراع الدرامى داخل هذه الشخصيات - باستثناء شخصية حميدة - حتى تتفاعل مع البناء الحى للرواية لأن صورة القطاع الاجتماعى سيطرت على ذهنه منذ بدء الرواية فتفنن فى رسم خطوطها وسواء كانت هذه الخطوط تمتاز بالجرأة أو بالدقة وسواء كانت ظلالها أو أضواؤها أو ألوانها واضحة ومحددة الا أنها لم تخدم الواقع الفنى . . . ومن هنا كان الكثير من الشخصيات يطفو على سطح الواقع الاجتماعى دون أحداث تيارات معينة تغير من مجرى الأحداث . . . ولذلك كان من السهل حذف الكثير من الشخصيات من أمثال رضوان الحسينى والشيخ درويش وزيطه والمعلم كرشه وعم كامل والمعلم سليم علوان والست سنية عفيفى وذلك باستثناء الشخصيات التى ساعدت على تطوير الحدث الأساسى فى القصة من أمثال حميدة وعباس الحلو وفرج ابراهيم وأم حميدة . أما باقى الشخصيات فلقد قدمت لتحديد الاطار الاجتماعى للزقاق ولم تخدم التطوير الدرامى بل كانت فى بعض الأحيان عالة عليه تموقه عن التقدم وتحدث الكثير من الثغرات والفجوات التى خلخلت البناء العام . . .

ولكننا اذا قسنا « زقاق المدق » بمقياس المدرسة الاجتماعية فى الرواية التى عاصرت تشارلز ديكنز فى انجلترا . والمدرسة الطبيعية التى عاصرت اميل زولا فى فرنسا . . . نجد ان « زقاق المدق » تقف على قدميها كدراسة فنية لقطاع من المجتمع المصرى أثناء الحرب العالمية الثانية . . . بما تحويه من نماذج فريدة ومختلفة من أمثال شخصية المعلم كرشه المصاب بالشدوذ الجنسى وزوجته النائرة والحاكمة عليه دوما وابنه حسين كرشه المتمرد على روح الجنوع التى يتميز بها الزقاق أو شخصية سليم علوان ثرى الحرب الذى لم يكثف بزوجه فبدا يفكر فى الزواج من حميدة

حتى تخلى عن أنكاره ومشروعاته عندما فاجأته الذبحة الصدرية وتراجع أمامه شبح الموت .. وشخصية رضوان الحسيني التي سبق أن نوقشت .. ثم شخصية زينة صانع العاهات للشحاذين والنصابين .. وكذلك الفران جعدة وزوجته التي تضربه أكثر من مرة يوميا حتى يسمح الزقاق صراخه وشخصية الشيخ درويش الذي كان يعمل مدرسا للغة الانجليزية ثم نزع الى التصوف الذي قارب حد الجنون والهوس .. وشخصية الست سنية عفيفي الأرملة المتصابية التي لم تكن تفكر الا في الزواج وكيفية الحصول على زوج حتى ولو أنفقت كل ما ادخرته بعد وفاة زوجها .. ثم شخصية عم كامل بائع البسبوسة الذي يستيقظ من النوم لكي ينام مرة أخرى بسبب لحمه وشحمه المتراكمين وعمله الروتيني الذي يجبره على أن يجلس بجوار صينية البسبوسة طوال اليوم .. وذلك الى آخره من الطابور الطويل الذي قدمه نجيب محفوظ من النماذج الاجتماعية التي ترسم صورة حية لقطاع من المجتمع المصري أثناء الحرب العالمية الثانية .. ولكنها لم تخدم بآية حال من الاحوال التطوير الدرامي لأحداث الرواية ..

ولما كان هدف الكاتب هو اظهار الجوانب المختلفة من الشخصيات فقد جعل من كل فصل عبارة عن لمسة جديدة تضيف الى ذهن القارىء لمحة جديدة أو خطأ جديدا مرتبطا بطبيعة الأمر بالتحط العريض الذي تلعبه خلفية الرواية المثلثة في الزقاق وخصائصه ..

هكذا مع استثناء الجزء الذي تلعبه حميدة مع عباس الحلو وفرج ابراهيم لأن الكاتب حرص على تأكيد الجانب الدرامي فيه .. مما أبعده في كثير من الأحيان عن الأسلوب المسطح ومن هنا تبدو أهمية الزقاق من خلال نظرة حميدة لأن ظروف الزقاق الاجتماعية تتفاعل مع ظروف حميدة النفسية ومن هنا يتولد الاحتكاك الدرامي ويدفع بالأحداث الى نهايتها المحتمة .. فلقد ولدت حميدة بطموح أكبر من طاعتها الاجتماعية والمادية .. ومن هنا نشأت هذه الثفرة المميزة للبطل المأساوي .. ثم تظل تلح عليه ليتخذ تصرفات معينة سواء امتازت بالشريعة أو بعدت عن الحظ الأخلاقي المتعارف عليه في المجتمع .. وهذه الثفرة تلعب دور القدر الذي لا تستطيع الشخصية الفكاك منه .. وتشكل نظرتها الى ما يدور حولها من أمور .. ثم تتحول النظرة الى رأى والرأى الى سلوك والسلوك الى تصرف معين يتفق أو لا يتفق مع الموقف السائد .. ولنتبع ذلك في الدور الرئيسي الخطير الذي تلعبه حميدة في « زقاق المدق » .

نجد ان الكاتب يحاول أن يلقى نظرة على الزقاق من خلال حميدة نفسها مما يقربه الى الأسلوب الدرامي العميق ويجعله يختفى بشخصيته وراء المواقف والشخصيات التي يحاول خلقها مما يجعله أكثر موضوعية .. يقول عن حميدة :

ثم دلفت من النافذة الوحيدة في الحجرة التي تطل على الزقاق ومدت يديها الى مصراعها المفتوحين وجذبتهم حتى لم يعد يفرج بينهما الا مقدار قيراطين من الفراغ ، وارتفعت النافذة ملقية ببصرها الى الزقاق منتقلة به من مكان الى مكان ، قائلة وكأنما تخاطب نفسها في سخرية :

— مرحبا بك يا زقاق الهنا والسعادة . دمت ودام أهلك الاجلاء . يا لحسن هذا المنظر ، ويا لجمال هؤلاء الناس ماذا أرى ؟ هذه حسنية الفرانة جالسة على عتبة القرن كالزكية عينا على الأرغفة وعينا على جمعة زوجها ، والرجل يشتغل مخافة أن تنهال عليه لكلماتها وركلاتها . وهذا المعلم كرشة القهوجي متطامن الرأس كالنائم وما هو كالنائم . وعم كامل يغط في نومه ، والذباب يرقص على صينية البسبوسة بلا رقيب . وهذا عباس الحلو يسترق النظر الى النافذة في جمال ودلال ، ولعله لا يشك في أن هذه النظرة سترميني عند قدميه أسيرة لهواه ، أدركوني يا هو قبل التلف أما هذا فالسيد سليم علوان صاحب الوكالة ، رفع عينيه يا أمامه وغضهما ، ثم رفعهما ثانية .. قلنا الأولى مصادفة ، والثانية يا سليم بك؟ رباه هذه نظرة ثالثة : ماذا تريد يا رجل يا عجوز يا قليل الحياء ؟؟ مصادفة كل يوم في مثل هذه الساعة ؟ ليتك لم تكن زوجا وأبا اذا لبادلتك نظرة بنظرة ولقلت لك أهلا وسهلا ومرحبا . هذا كل شيء هذا هو الزقاق فلماذا لا تهمل حميدة شعرها حتى تقمل ؟ .. اوه .. هاهو ذا الشيخ درويش قادما يضرب الأرض ببقابه .. ص ٢٧ ، ٢٨

فأرى ان من مميزات أمثال هذه المواقف الدرامية .. ان الشخصية تنكشف أمامنا دون تدخل شخصي من الكاتب .. وفي نفس الوقت تبدو الخلفية الاجتماعية أو الفنية شيئا فشيئا .. وبذلك ينمو الموقف نموا طبيعيا بتفاعل الشخصية مع الموقف فتكمل فكرة القارئ عن الموقف وتصبح الشخصية جزءا عضويا من الموقف العام ..

والذي يدفع نجيب محفوظ الى أن يجنح الى الرواية الاجتماعية هو ان البطل الحقيقي في الرواية ليس حميدة أو عباس الحلو أو فرج إبراهيم وإنما هو الزقاق نفسه .. وباقي الشخصيات في الرواية

لا نفهم الا بدور الأبعاد المجسمة للتكوين الاجتماعي والنفسى للزقاق وبذلك يفتح المؤلف كل فصل جديد فى الرواية بوصف عام للزقاق نهيدا لوضع الخلفية التى تسير عليها الأحداث بسبب تفاعل الموقف مع الشخصية . . فيصف مثلا الزقاق فى الثلث الاول من النهار وكيف يكتنفه جو رطب بارد ظليل . . وكيف ان الشمس لا تزوره الا حين تشارف كبد السماء فتتخطى الحصار المضروب حوله . . وكيف ان النشاط يدب فى الزقاق منذ الصباح الباكر ، يبدأ به سنقر صبى القهوة الذى يهينها لاستقبال الزبائن ، ثم يتوافد عماله الوكالة التى يملكها السيد سليم علوان ، ثم يلوح جعدة حاملا خشبة العجين ويبدأ عم كامل بائع البسبوسة بفتح الدكان وتناول الافطار قبل أن يهاجمه الناس ثم يعطينا الكاتب وصفا دقيقا لعم كامل وهو يتناول افطاره مع عباس الحلو والصينية التى توضع بينهما وعليها طبق الممس والبصل الأخضر والخيار المخلل وكيف ان الحلو يلتهم رغيته فى دقائق معدودات أما عم كامل فبطيء يمضغ اللقمة فى اناة حتى يكاد يذيبها فى فمه ولذلك فالحلو ينتهى من طعامه ، ثم من احتساء الشاي وتدخين الجوزة ، والآخر ما يزال يمضغ ويقضم البصل ، ولذلك أيضا فلكى يأمن تعدى الحلو على نصيبه يشق الفول بلقمة شطرين ولا يسمح للحلو بتجاوز حده . ثم يستطرد الكاتب فى وصف عم كامل بقوله :

وعم كامل - رغم جسامته وضخامته - لا يعد آكلوا وان كان يلتهم الحلوى بشراهة وهو حلوانى ماهر ، ولكنه لا يفرغ ما يتجمع به من فن الا فى الطلبات الخاصة التى يوصى عليها أمثال السيد سليم علوان والسيد رضوان الحسينى والمعلم كرشة . وطار فى ذلك صيته حتى جاوز المدق الى الصناديق والغورية والصاغة . ولكن رزقه كان على قدر عيشته البسيطة دون زيادة ، فلم يكن كاذبا حين شكا الى عباس الحلو أنهم لن يجدوا بعد وفاته ما يدفنونه به (ص ١٩) .

فاذا عالجنا شخصية عم كامل من وجهة نظر البناء العام للرواية نجد ان الأحداث الأساسية تستطيع التطور والالتحام دون ما حاجة ملحة الى شخصيات ثانوية من أمثال شخصية عم كامل . . وبالتالي اذا حذفت مثل هذه الشخصية فلن تؤثر بآية حال من الأحوال على الشكل العام للرواية . . ولكن لأن اعتناء الكاتب موجه الى الزقاق كبطل أصبحت الخلفية الاجتماعية هي المسيطرة على الشكل العام وباقى الشخصيات سواء كانت أساسية أو ثانوية ليست الا مجرد جزئيات مكونة له . . ومن هنا ينتفى مفهوم البطل

الدرامى ولا يمكن تطبيقه على « زقاق المدق » لأن الزقاق هو الذى يكون شكل الرواية .. وظروفه الاجتماعية هى التى تؤثر بالتالى فى الشخصيات وليست الشخصيات هى التى تؤثر فى الظروف الاجتماعية .. ولذلك سارت كل الشخصيات تحدها وتشكل تصرفاتها الطبقة التى نشأت فيها والتى تنتمى إليها ..

وعندما حدد الكاتب خلفيته بمكان وزمان معينين .. استطاع أن يتخلص من عامل الصدفة الذى يلجأ اليه بعض الكتاب عندما يحاولون ربط الأحداث والأشخاص ولا يجدون وسيلة غيره لتعدد الأمكنة واختلاف الأزمنة بما يحول دون الارتباط لترميم ماتهم من بناء الرواية .. ولكن وحدة المكان النسبية فى « زقاق المدق » ساعدت إلى حد كبير فى ربط الأحداث بالأشخاص فى اتساق طبيعى خال من الافتعال ..

ولكن وحدة المكان لم تساعد كثيرا فى التثام الأحداث .. وإيجاد صراع حى بين الشخصيات الأساسية والثانوية . ذلك نجده واضحا فى علاقة عباس الحلو بحسين كرشة فقد قطع الصديقان الطفولة والصبا معا ، وآخى بينهما الحب والمودة ، وظلا على صداقتهما حتى بعد أن فرق بينهما العمل ، فاشتغل عباس صبي حلاق بالسكة الجديدة وعمل حسين صبيا فى دكان دراجات بالجمالية . وقد تباينت أخلاقيهما منذ البدء ، ولكن لعل تباينهما هذا كان من أهم الأسباب التى أبقت على صداقتهما ومودتهما ، كان عباس الحلو شخصا وديما ، دمث الأخلاق ، طيب القلب ، ميالا إلى المهادنة والمصالحة والتسامح ، أقصى ما يطمح إليه من فنون اللهو واللعب السلمى هو ارتياد القهوة لتدخين الجوزى ولعب الكومى .. ولم يكن من النادر أن يتحرش به صاحبه حسين كرشه ولكنه ، كان إذا شد صاحبه أرخى ، فلم تصله قبضته القاسية قط .. أما حسين كرشه فكان يشتهر بالنشاط والذوق والجراة ، بل هو معتد أثير إذا دعا الداعى .. وعندما اشتغل فى المعسكرات البريطانية امتلا جيبه ، ورقه عن نفسه بحماس فائر لا يعترف بالحدود ، فتمتع بالثياب الجديدة ، وغشى المطاعم وارتاد السينيمات والملاهى ، وعافر الحمر ، ورافق النساء ، ولم يخل الأمر من عاطفة حسد تخامر عباس الحلو كلما ذكر الهوة الواسعة التى تفصل بينهما . بيد أنه فى حسده كان وديما عاقلا لا يتهور ولا يتورط فى خطأ ، فلم ينل صاحبه بلقظ سوء ، وكأنه يقبضه ولا يحسده .

وهكذا نجد أن العلاقة التى أوجدتها وحدة المكان لم تساعد كثيرا

على الالتحام لدفع الحدث الدرامى سوى فى الایحاء لعباس الحلو بهجر مهنته والاشتغال فى المعسكرات البريطانية لارضاء طموح حميدة .. ولم يكن اغراء حسين كرشة بالعامل المهم فى دفع هذا الحدث بل كان حب عباس لحميدة .. ولولاها لتنع بعمله كحلاق .. ولسارت الامور فى اتجاه مغاير ..

ولكن وحدة المكان كانت سببا أساسيا فى ايجاد وحدة الظروف مما أثر فى اتجاه الأحداث وكان هذا واضحا فى علاقة عباس الحلو بحميدة .. فلم يكن يعجبها وضعها الراهن فى الزقاق بسبب الدوافع التى كانت تنهشها من الخارج والداخل .. وبالتالي أثر ذلك على نظرتها الى عباس الحلو نفسه .. فالبرغم من أنه كان الشاب الوحيد فى الزقاق الذى يليق بها كزوجة .. الا أن خيالها دائما كان يتخطى حدود الزقاق الى عالم جديد خال من الفقر والعوز والمذلة ..

وأراد عباس الحلو أن يحقق طموحا .. واختار السفر الى المعسكرات البريطانية والعمل هناك لجمع ما يمكن جمعه من مال ييسر لهما حياة هائلة ان لم تكن رغبة .. وكان هو بطبعه قنوعا ، عزوفا عن الحركة ، هيبا لكل جديد ، مبغضا للأسفار ، ولو ترك وشأنه ما اختار عن المدق بيديا ، ولو لبث فيه مدى الحياة لما مله ولا فتر حبه له .. ولكن طموحه صحا بعد سبات ، وكان كلما دبت فيه الحياة امتزج فى نفسه بصورة حميدة ، أو لعل حميدة هى التى أيقظته وبعثته بعثا جديدا . فكان طموحه وصورتها المحبوبة شيئا واحدا لا يتجزأ .. ولا يترك الكاتب هذا البعد فى شخصية عباس الحلو بل يحاول تأكيد من داخل الشخصية نفسها عن طريق تجسيم تيار الشعور أمام القارئ فيقول :

« لن تحظى بها حتى تغير ما بنفسك » . صدق حسين بلا ريب ، انه يعيش عيشة الكفاف ، ولا يكاد يتمخض كدح يومه الا عن رزق ذلك اليوم ، فإذا أراد أن يبني عشه فى هذه الأيام العسيرة فلا معدى عن فتح جديد . الى متى يقنع بالأحلام والتمنى وهو قابع هامد مغلول اليد والارادة؟ لماذا لا يجرب حظه ويقتحم سبيله كما يفعل الآخرون ؟

« فتاة طموح » هكذا يقول حسين ، وإن كان هو لا يدري شيئا على وجه التحقيق وربما كان حسين أدري بها ، لان عباس - اعتاد أن يراها بعين الحب الحاملة الخالقة وإذا كانت فتاته طموحا فلا معدى له عن أن يكون طموحا كذلك . ولعل حسين يحسب غدا - وقد ابتسم لهذا

الحاطر - انه أيقظه من سباته وخلقه خلقا جديدا ، ولكبه يعلم دون الناس جميعا أنه لولا ذلك الشخص المحبوب ما استطاع شيء أن ينترعه من قناعته الوديعية المستسلمة . وشعر عباس في هذه اللحظة الفاصلة من حياته بقوة الحب وسلطانه وسحره العجيب . ولعله أحسن - احساسا غامضا لا يرتقى لمرتبة الوعي والفكر - بقدرته الحب على الخلق والتعصير ، فموضع الحب من نفوسنا هو مهبط الخلق والابداع والتجديد . ولذلك خلق الله الانسان محبا ، وترك مهمة تعصير الوجود أمانة في رعاية الحب . وقد تساءل الفتى في وجده وانفعاله لماذا لا يسافر ؟ ألم يعيش في هذا الزقاق ربع قرن من الزمان ؟ فماذا أفاده ؟ انه زقاق لا يعدل بين أهله ولا يجزئهم على قدر حبهم له . وربما ابتسم لمن يتجهمه وتجهم لمن يبتسم له ، فهو يقرر عليه الرزق تقتيرا ، ويقدره على السيد سليم اغداقا ، وعن كسب منه تنكدس رزم الأوراق المالية حتى ليكاد يشم عرفها الساحر ، في حين ان راحته لا تقبض الا على ثمن الرغبة ، فليكن سفر ، وليتغيرن وجه الحياة . (ص ٣٧ ، ٣٨)

وكما يعقق الكاتب الخط الدرامي الذي يمثله عباس الحلو . . يحاول أيضا تعميق الخط الموازي له والذي تمثله حميدة . . فكانت تهوى مشاهدة المعروضات النفيسة من الثياب والآنية ، فتثير في نفسها الطموح المتلهف على القوة والسيطرة أحلاما باهرة ولذلك تركزت عبادتها للقوة في حب المال على اعتبار انه المفتاح السحري للعالم ، المسخر لجميع قواها المدخرة . . فكل ما كانت تعرفه عن نفسها انها تحلم بالمال ، المال الذي يأتي بالثياب وبكل ما تشتتبه الأنفس . . ثم يستطرد الكاتب :

وعسى أن تتساءل : أيمن يا ترى أن تبلغ يوما ما تتمنى ؟؟ لم تكن الحقائق لتغيب عنها ، ومع ذلك فهي لا تنسى قصة فتاة من بنات الصناديق ، كانت فقيرة في الأصل مثلها ، ثم أسعفها الحظ بزواج ثرى من المقاولين فانتشلتها من وحدتها ونقلها من حال الى حال . . فماذا يمنع القصة من أن تتكرر ، والحظ من أن يبتسم مرتين في هذا الحى ؟؟ ليست دون صاحبها جمالا والحظ الذى لعب دوره فى حياة الأخرى يستطيع أن يعيده مرات ومرات دون عناء أو خسارة (ص ٣٩) .

وهكذا كان من آثار تعميق الحظين الدراميين المتوازيين فى الرواية ان أضافا الكثير من اللمحات الدرامية على القطاع الاجتماعى الذى اختاره نجيب محفوظ للدراسة وجنب الرواية كثيرا من عيوب روايات المسح

الاجتماعي مثل الاستطراد المغيب والنتوءات البارزة التي تنقل كاهل الشكل وتظهره في أسلوب مشوش متضخم بعيد كل البعد عن الهندسة الجمالية التي يعنى بها الفن ٠٠ وأيضا جنبات الرواية أسلوب الرواية الاستهلاكية التي تكتب لوقت معين وتعيش مدة محددة ثم تدفن داخل رفوف ومخازن المكتبات ٠٠ وذلك لأن الكاتب نزع الى الجانب الانساني ومنحه السيطرة على الجانب الاجتماعي المؤقت ٠٠ فالطموح نزعة انسانية منذ بدء الخليقة وستظل حتى نهايتها ٠٠ والفقر آفة انسانية ومحاربتها ضرورة من ضرورات الانسان ٠٠ وعليه فلقد ضمن نجيب محفوظ للرواية البقاء والتداول بصرف النظر عن الوقت الذي كتبت فيه ٠٠ لانه خرج من نطاق الخاص الى نطاق العام ووضع المؤقت في خدمة المستمر الباقي ٠٠

فكان التقسيم الطبقي للمجتمع ليس دراسة في حد ذاته ٠٠ ولكنه ساعد في تشكيل البناء العام ٠٠ فلو لم يكن السيد سليم علوان صاحب الوكالة وغنى الحرب ينظر الى باقي افراد الزقاق من اعلى لكان قد تزوج من حميدة قبل أن تفاجئه الذبحة الصدرية ٠٠ ولكن ثراه وطبقته الاجتماعية كانا سببا أساسيا في ترده حول مسألة الزواج واصابته بالذبحة الصدرية التي كانت نتيجة طبيعية لمواظبته اليومية على تناول صينية الفريك المشوية بجوزة الطيب ٠٠ يقول الكاتب في دراسته :

أما حميدة ٠٠ رباه : لو كانت من أسرة كريمة ما تردد لحظة في طلب يدها ولكن كيف تصير حميدة ضرة للسيدة عفت ؟ وكيف تصبح أم حميدة الخاطبة حماته كما كانت يوما المرحومة الفت هانم ؟ وعلى أى وجه تكون حميدة امرأة أب لمحمد سليم القاضى وعارف سليم المحامى والدكتور حسان سليم ؟؟ (ص ٦٩ ، ٧٠) ٠

وبذلك مزج نجيب محفوظ الفن بالدراسة الاجتماعية مزجا يستحيل الفصل بينهما ٠٠ فالطبقة الاجتماعية لها تأثير كبير على نظرة الشخصيات الى بعضها البعض وبالتالي على شكل تصرفاتهم مما يكون له اثر مباشر على الشكل النهائي للرواية ٠٠

وهكذا كانت حميدة دائما مشغولة بالموازنة والاختبار والتفكير في أحسن الفرص للزواج ، فلم تنجذب الى الدنيا السحرية التي يهيم عباس الحلو في سماواتها ولذلك كانت كلما قابلته تتساءل كيف تكون حياتها في كتفه لو تزوجته ؟ انه فقير ، رزقه كفاف يومه ، ولسوف يأخذها من الطابق الثانى لبيت الست سنية عفيفى الى الطابق الارضى في بيت

السيد رضوان الحسيني . وأحسن ما يمكن أن يجهزها أمها قرائش نصف عمر وكتبه وعدد من الأواني النحاسية . . ولا يدخر لها بعد ذلك إلا الكنس والطبخ والغسل والارضاع وربما قطعت طريقها حافية في جلباب مرقع عند ذلك يتحرك في أعماقها هيامها المفرط باليباب . وتعاودها حيرتها المذبذبة . . وبالتالي تتشكل تصرفاتها تجاه عباس الحلو طبقا لما يعتبر نفسها من صراع طاحن . . وبذلك تلعب الطبقة الاجتماعية دور القدر الذي يسير الأشخاص الى مصيرهم المحتوم دون أن يستطيعوا له دفعا . . ومن هنا تتضح الإقاعات الخفية والظاهرة المميزة للتكوين العضوي للرواية . .

ومن هنا أيضا اختار الكاتب الزقاق كله كقطاع للمجتمع الكبير ولم يختار قطاعا صغيرا يمثل الزقاق . . لانه أراد أن يمنح نفسه مسطحا كبيرا يستطيع عليه إبراز الدور القدرى للمجتمع في تكوين نفسيات الأفراد . . ولذلك لم يكن اعتناؤه مركزا على قصة حميدة وعباس فقط بل تخطاها الى قصص كثيرة أخرى تخص باقى شخصيات الزقاق ولكنها لا تساعد على تعميق الخط الدرامى الأساسى الممثل فى قصة حميدة وعباس . . لان هدفه أن يصل الى المجتمع من خلال الأفراد لا أن يصل الى الأفراد من خلال المجتمع . . فالمجتمع هو البطل وباقى الشخصيات تقوم بأدوار ثانوية مساعدة فى إبراز جوانبه المختلفة . .

ولذلك كانت حياة حميدة كلها تساؤلات تدور حول عباس الحلو . . فلم تقنع بفضلها عليها فى تحويلها من مجرد فتاة عادية الى فتاة مخطوبة لأن الحلو ليس بنفسه ليس بالرجل الذى تريده . . ولقد حيرها أمره منذ أول لقاء . . ولم تكن تدري كيف يكون رجلها على وجه التحقيق . . ولكن الحلو لم يسيطر على قلبها على أية حال ومع ذلك فلم تستسلم لمخاوفها بغير مقاومة ، فجعلت تقول لعل المعاشرة تنهى لها حياة لم تكن تعلم بها قط . ثم لم تكف عن التفكير ، والتفكير فضيلة ذات حدين ، فتساءلت ترى ماهذه السعادة التى يعينها بها ؟ ألا تكون مغالية فى أحلامها؟ يقول الفتى انه سيعود بثروة . وانه سيفتح صالونا فى الموسكى ، ولكن هل يضمن لها هذا حياة ارغد من حياتها الراهنة ؟ وهل هذا حقا ما تطمح اليه نفسها المجنونة ؟ وضاعف هذا التفكير من حيرتها ، وقوى شعورها بأن الشاب ليس رجلها المرموق ، وباتت تدرك أن نفورها منه أشد من ان تطلقه المعاشرة . وهكذا يدفعها طموحها ونفورها من طبقتها

الاجتماعية الى ذلك الصراع النفسى الذى يحتدم داخلها ويشكل سلوكها
٠٠ يقول الكاتب :

ولكن ما عسى أن تفعل ؟ ألم ترتبط به الى الأبد ٠٠ ربما ؟ لماذا
لم تتعلم حرفة كأولئك الفتيات من صوحيباتها ؟ أما لو كانت صاحبة
حرفة لأمكنها أن تنتظر حتى تتزوج كما تشاء أو لما تزوجت على الإطلاق .
وأخذت حماستها تفتت ، وشعورها يخمد ، وعادت الى ما كانت عليه قبل
أن تهزها المقابلات وتغرها الآمال . وهكذا كانت حين طلب السيد سليم
يدها ، وهكذا نبذت خطيبها الأول بغير تردد ، ولكن بعد أن كانت نبذته
من قلبها منذ أمد طويل (ص ١٤١) .

وبهذه الطريقة تبدو الشخصية حية متكاملة الجوانب أكثر من مجرد
نموذج اجتماعى يعرضه الكاتب للدراسة ٠٠ لأن الخارج الاجتماعى يتفاعل
مع الداخل النفسى فى عضوية واضحة تلقى أضواء كثيرة على محور
الشخصية والدائرة التى تدور داخلها ٠٠ وكان من الطبيعى بعد ذلك
لحميدة أن تنحرف على يد القواد فرج إبراهيم الذى وجد فى جسدها
مواهب ومؤهلات تساعد على استغلالها فى سوق الأجساد ٠٠ ولقيت فى
نفسها صدى لكلماته :

— أهؤلاء صاحباتك ؟ كلا ، لا أنت منهن ولا هن منك ، ولكنى
أعجب كيف يتمتعن بحريتهن بينما تقبعين أنت فى البيت ، وكيف يرفلن
فى الثياب الزاهية بينما تلتحفين أنت فى هذه الملاءة السوداء : كيف حدث
حدث هذا يا مليحة ؟ ٠٠ أهو الحظ ؟ ولكن يا لك من صابرة متجلدة ٠٠
(ص ١٨٣) .

فلم يكن مثل هذا الحديث الا ضربا شديدا على الوتر الحساس فى
نفس حميدة بعده انجرفت مع التيار ٠٠ وخاصة عندما كان يقول لها بعد
أن أخذها خارج الزقاق :

— لماذا تعودين الى المدق ؟ ٠٠ التنتظرين هنالك شأن الفتيات
البائسات حتى يتمطف رجل من مخلوقات الزقاق فيتزوجك ويلتهم
حسنك النضير وشبابك الفض ثم يتركك لتلقى فى الزبالة ؟ لست أحداث
فتاة بلهاء تذهب بها كلمة فارغة وتجىء بها أخرى ، ولكنى أعلم علم
اليقين انك سابة قليلة الأشباه ، جمالك فتان ، ومع ذلك فهو مزىة واحدة
بين مزايا عديدة تكاد تغطى عليه . أنت الجسارة نفسها ، ومثلك اذا أراد
شيئا يقول له كن فيكون (ص ١٩٣) .

والحق انها عرفت من نفسها فى اليوم الذى قابلت فرج ابراهيم
ما لم تستطع معرفته مدى عمرها ٠٠ ويصف الكاتب الموقف : « وكان
هذا الرجل قد اعترض سبيلها ليجلو ما خفى من ذاتها ويبسطه لناظرها
كمرآة مصقولة » (ص ١٩٧) .

وبعد المقابلة يقول فرج نفسه « مليحة بلا أدنى شك ، وهيها أن
يكذبني ظني فهي موهوبة بالفطرة ٠٠ هي عاهرة بالسليقة ٠ وسوف
تكون درة نادرة المثال » (ص ١٩٦) .

ولكن بالرغم من القصة التى قام ببطولتها فرج وحيدة - وهى
امتداد طبيعى لقصة حميدة وعباس الحلو - كانت من ضمن الجوانب
الدرامية التى ساعدت فى إبراز فنية الرواية ٠٠ الا ان الكاتب فى بعض
الأحيان كان يلجأ الى الأسلوب التقريرى ٠٠ وبذلك يترك مهمة الفنان
الى مهمة الناقد ٠٠ يقول مثلا عندما يصف بداية انحراف حميدة :

وبلغا ميدان الملكة فريدة دون أن يخرجها من صمتها الثقيل .
ولم تعد ترى أين تتجه فوقفت ، وسمعته فى اللحظة التالية ينادى
التاكسى ، وجاءت السيارة ففتحت لها الباب ، ورفعت قدمها لتصعد إليها ،
ففصلت هذه الحركة بين حياتين (ص ٢٠٣) .

فجملة مثل هذه - وفصلت هذه الحركة بين حياتين « وأشباهها
الكثير ٠٠ تجعل السرد فى الرواية يجنح الى التقرير والتصریح وبذلك
يبتعد عن الأسلوب الدرامى الذى يعتمد أساسا على التصوير والتلميح
والإشارة الذكية ٠٠ فيغرض الكاتب على القارئ أحداثا متلاحقة دون
محاولة منه لإشراكه فى تذوق الصورة أو فى الاندماج فى الحدث ٠٠
فيقدم تقريراً للقارئ عن حالة حميدة بعد انحرافها :

فتهاقت عليها الجنود وتساقطت عليها أوراق النقود ، وانتظمت فى
سلك الدعارة لؤلؤة متقدمة النظير . وبدأ لها انها فازت بكل شيء ، وانها
لم تخسر شيئا ، فلم تكن فى عهدها الأول الساذجة فتأسى للخدعة التى
أطاحت بها ، ولم تكن بالفتاة الطيبة فتذهب نفسها حسرات على ما فقد
من أمل فى الحياة الطيبة ، ولم تكن بالفاضلة حقا فتبكي على شرفها المثلوم
ولم تشدها الى ذلك الماضى ذكرى حسنة يهفو اليها الفؤاد فانغمرت فى
حاضرها المحبوب لا تلوى على شيء . وعلى العكس من ذلك كانت غالبية
الفتيات اللاتى يضطربن فى مضمارها . فمنهن جماعة يتطاحن فى قلوبهن

الاسى والطمع والشقاء والياس . ومنهن بانسات يشقن ليعمن اود اسرات
جائعات ومنهن تعمسات يخفن تحت شفاههن المصبوغة قلوبا دامية ،
ونفوسا حنائة الى الحياة الفاضلة اما هي فقد طابت بحياتها نفسها ، واذكت
عينها الفاتنتان ضياء الزهو والحرية والرضا والفرح ، ألم تتحقق
احلامها ؟ .. بل الثياب والحلى والذهب والرجال المنتهافتون آيات على
ذلك ، ناهيك بهذه السطوة السحرية التى دان لها المسجونون .. أفمن
الغريب بعد ذلك أن يلوح المدق كما يلوح السجن للأبقي الطليق ؟
(ص ٢٥٤)

وهذه الأمثلة الدالة على التقرير الواضح كثيرة فى الرواية تحاول
دائما أن ترفعها على سطح الحدث الدرامى بدلا من تعمقه وجعله أكثر
فاعلية .. وكان الكاتب حاول أن يضع لمسات سريعة لبناء العام .. فلم
يجد طريقة تسعفه الا الأسلوب التقريرى السريع ..

وعلى أية حال .. فالرواية فى حد ذاتها ومن جهة شكلها العام
لا تشكل نقطة تحول فى تاريخ القصة العربية الا من جهة الوصف
التفصيلى الدقيق لقطاع من المجتمع المصرى أثناء الحرب العالمية الثانية
.. ولذلك كان هذا القطاع مثلا فى زقاق المدق الذى لعب دور البطولة
فعلا فى الرواية .. فبعد مقتل عباس الحلوى على أيدي الجنود الانجليز ..
لم يتأثر الزقاق كثيرا .. لأن الحياة تسير بينما الأفراد يتساقطون دون
الاحتفال بهم كثيرا .. فى الفصل الخامس والثلاثين (الأخير) يقول
نجيب محفوظ :

وانداحت هذه الفقاعة أيضا كسوابقها ، واستوصى المدق بفضيلته
الخالدة فى النسيان وعدم الاكتراث ، وظل كدأبه يبكى صباحا - اذا
عرض له البكاء - ويقهقه ضاحكا عند المساء ، وفيما بين هذا وذاك تصر
الأبواب والنوافذ وهى تفتح ثم تصر كرة أخرى وهى تغلق (ص ٢٨٦)

ومن هنا كان شكل الزقاق الاجتماعى هو الشكل الفنى للرواية
ولذلك يجب ألا نطبق قواعد المنهج الدرامى على «زقاق المدق» والا غبطناها
حقا .. ومن هنا كان من المستحسن اخراج مقاييس نقدية جديدة من
العمل الفنى ذاته حتى لا نفرض عليه أحكاما خارجة عن بنيانه وشكله
العام .

بداية ونهاية

فى « بداية ونهاية » يضع الكاتب يد القارئ من أول صفحة على الحيوط الأساسية التى تتكون منها الرواية كلها .. فالصراع بين العائلة المنكوبة وبوفاة الأب وبين الظروف الاجتماعية الرهيبة التى تنتظر الأسرة يأتى بعق وتدقق مثل افتتاحيات فاجنر دون هداوة أو لين .. وحتى الوصف الخلفى للأحداث يساعد على إبراز عناصر الصراع رغم أنه وصف دقيق يعنى بالتفاصيل وظلال الصورة والخطوط الثانوية .. ولذلك يجد القارئ نفسه من أول وهلة فى دوامة الأحداث الأمر الذى لا يملك معه سوى أن ينساق مع الكاتب وراء جوانب المأساة النفسية والاجتماعية ..

سارع الكاتب أيضا الى تقديم شخصيات المأساة كلها واحدة وراء الأخرى ~~ههه~~ فكتمل معالم الصورة ولا يبقى الا احتدام الحوادث وسرعة تدفقا الرهيبة .. بعد وضع حتميات ظروف كل شخصية من الداخل والخارج أمام القارئ حتى يبدو التسلسل المنطقى للأحداث دون افتعال أو تدخل شخصى من الكاتب .. ولذلك لم يركز الكاتب عدسته على احدى الشخصيات دون الأخرى .. بل كان عادلا فى توزيع اهتمامه بين الجميع .. ولذلك بدت أمامنا الأسرة كلها بما فيها الأم والبنت والثلاثة اخوة وكأنها البطل الحقيقية التى حاول الكاتب إبراز معالمها وظروفها .. وكان اهتمامه بأعضاء الأسرة كبشر أكثر منه ككائنات اجتماعية قد أبرز الخط الدرامى الأساسى للأحداث مما جنبه الدخول فى متاهات جانبية تبعده عن الشكل العام .. ولذلك لم يعتور البناء نقوءات تقلل من جماله أو تناسقه .. بل لقد استفاد من كل الشخصيات التى قدمها سواء من الأسرة

المنكوبة أو خارجها في دفع عجلة الأحداث الى نهايتها المحتومة ٠٠ ولا يحس القارئ أن هناك شخصية أو حدثاً أو موقفاً يستطيع الشكل العام للرواية أن يتجاهله أو يستغنى عنه ٠٠

كان شعور الجميع بالكارثة فادحا ٠٠ فالأب كان المورد الوحيد لرزقهم فكيف يعيشون بعد اليوم ودخلهم لا يزيد من معاشه على خمسة جنيهات ؟ ٠٠ كان حسن الأخ الأكبر أول من أدرك أنه لن يجد بعد اليوم من يؤويه اذا ضاقت به السبل وكثيراً ما تضيق به حتى لا يوجد بها منفذ لأمل ٠ انه أعظم ادراكاً لحقيقة الكارثة التي وقعت من هذين الطفلين الكبيرين فكيف تنقسه دواعي الحزن والأسف ؟

وكان حسين الأخ الثاني راسخ العقيدة عن وراثة وبعض العلم فلم يداخله شك في النهاية ، وسأل الله بقلبه أن يلقي أباه في ذلك اليوم البعيد وهما على أحسن حال من رضوان الله ٠٠ وأما حسنين الأخ الأصغر فكان في حيرة من كرب الموت لا يدع للعقل راحة للتأمل والتفكير ٠ وكان يسلم بالايمان تسليماً وراثياً لا شأن فيه للفكر ، وقد حملته أمه يوماً على أداء الفرائض فأداهما دون وعي ، ثم هجرها في شيء من التردد دون تكذيب أو زيف ٠ ولم تسلط العقيدة على فكره ولم تشغل باله كثيراً ، ولكنه لم يجد نفسه خارجاً على حقائقها قط ٠٠ ولكن نعم عز الفقر الذي تركه أبوه لهم ٠٠ وسيبقى قبر أبيه في نظره رمزا لضياهم المخجل في المدينة الكبيرة ٠٠

بعد تشييع الجنازة ٠٠ جلست الأم وأختها وابنتها في الصلاة ٠٠ ولم يتعبن من الحديث عن الفقيد العزيز ٠٠ ولم يبق من حيوية الأم الا نظرة قوية تنم عن الصبر والعزم ٠ وكان التغير الطارئ عليها من العمق بحيث تعتذر تصور ما كانت عليه أيام شبابها ، الا أن ابنتها نفيسة كانت تعيد حياتها وصورتها بدقة كبيرة ٠ كان لها هذا الوجه البضاوي النحيل والأنف القصير الغليظ والذقن المدبب الى شحوب في البشرة ، واحديداب قليل في أعلى الظهر ، فلم تكن تختلف عن أمها الا في طولها المائل لطول شقيقها حسنين ٠ كانت بعيدة عن الوسامة وأدنى الى الدمامة ، وكان من سوء الحظ أن خلقت على مثال أمها على حين ورث الاخوة خلقه أبيهم ٠٠

هذه هي الأسرة تتحكم في مقدراتها عوامل الفقر والوراثة والظموح واليأس ٠

كانت الأم تدرك من هول الكارثة ما لا يدرکه أحد . انتهى زوجها ولم يخلف شيئا . . ولا تأمل في معاش مناسب وقد كان مرتبه كله يستنفذ في ضرورات الأسرة . . وقد وجدت في محفظته جنيهين وسبعين قرشا هي كل ما تملك من نقود حتى تنتظم الأمور . . وكان لها ابنان في المدرسة معفين من المصاريف حقا ، ولكن هيهات أن يغنى هذا عنهما شيئا أما الثالث ففي حكم الصعاليك . . وابنتها فتاة في الثالثة والعشرين من عمرها بلا مال ولا جمال ولا أب . . وهذه هي الأسرة التي باتت مسئلة عنها بلا معين . . ولكن كانت قد تعلمت الصبر والجلد والكفاح . . كانت أرملة قوية . .

هكذا كانت البداية . . وتوالت بعدها الأحداث مرتبة على أساس هذه البداية اليائسة . . كانت حياة كلها كفاح وجلد ويأس وانحراف وندم وخطيئة وطموح وقناعة واجرام وطيبة . . وكان خط الصراع مع الفقر هو الخط الأساسى الذى ربط الأحداث بالشخصيات وخلق منها وحدة متكاملة تجنبت الأحداث والشخصيات الجانبية التى لا تساعد في دفع عجلة التطور الرئيسية وتضيق بمثابة العالة على البناء كله . .

كانت البدايات كلها سببا أساسيا في الأصداء التى ترددت بعد ذلك وربطت البداية مع النهاية . . وكان الكاتب حريصا على إبراز هذه العلامات في الشخصيات حتى تبدو منطقية مع السياق عند نهاية الرواية . . ولناخذ على سبيل المثال . . ثورة حسنين ضد الفكرة التى نادى بها الأسرة لكي تساهم نفيسة في نفقات المنزل وتعمل كخياطة . . قالت الأم :

— أما نفيسة فتحسن الخياطة ، وهى تخطط كثيرا لجاراتنا محبة ومجاملة ، ولست أرى بأسا فى أن تتقاضى على تعبها مكافأة . .

وهتف حسن بحماس :

— عين الصواب . .

ولكن حسنين صاح بغضب وقد اصفر وجهه غاضبا :

— خياطة ؟

فأجابه حسن معترضاً :

— ما عيب الا العيب ، فلتكن . . .

فقال حسنين بحدة :

- لن تكون أختى خياطة ، كلا ولن أكون أبا لخياطة ٠٠ وقطبت
الأم فى غضب وصاحت به :

- أنت ثور ، تأكل وتنام ، ولا تدرى عن الدنيا شيئا ، وهيهات
أن يفهم عقلك الغبى حقيقة حالنا ٠

يفتح فاه ليعترض ولكنها صاحت به :

- آخرسى ٠٠

وكان هذا الموقف هو بمثابة الليتموتيف الذى يتردد ايقاعه فى
جنبات الرواية مع اختلاف فى التنويعات إذا استعرنا لغة الموسيقى ٠٠
فمضمون الموقف المبني على الصراع ضد الفقر والنقمة عليه لا يتغير فى
جوهره ٠٠ ولكن الشكل هو الذى يتنوع لكى يمنح للموقف أبعاده تساعد
على تجسيده وإبرازه دراميا مما يؤدي الى تطوير الأحداث واتساقها مع
المواقف ٠٠ فمثلا نجد الموقف السابق ممثلا فى حديث آخر بين حسنين
وحسين ٠٠

تساءل حسنين فى جزع :

- كيف نطبق هذه الحياة ؟

فارتسمت على شفتى حسنين ابتسامة حزينة ٠٠ كان يشارك أخاه
حزنه وقلقه ولكنه رأى من الحكمة أن يقف منه موقف المعارضة فقال :

- كما يطبقها الكثيرون ٠ أم حسبت الناس جميعا يحظون بأب
كريم ورزق موفور ؟ ومع ذلك فهم يعيشون ولا ينتحرون فامتلا حسنين
غيظا وهو يحدث فى وجه أخيه وهتف به :

- لشد ما يحفنى برودك ٠٠

فقال حسنين مبتسما :

- لو جاريتك فى عواطفك لركبك اليباس وأجهشت باكيا ٠

فقال حسنين بسخط :

- ان من يستسلم للأقدار يشجعها على التماذى فى طغيانها (ص ٣٠) ٠

ثم يتجسد الموقف مرة أخرى عندما يخوض الكاتب في تيار الشعور عند نفيسة أثناء بيع اثاث المنزل لتسديد نفقات المعيشة .. كان الرجل الذى يحمل المرأة قصيرا فحملت المرأة في وضع مائل ورات نفيسة سطحها ينعكس عليه ركن سقف الصالة متأرجحا بحركة الرجلين كأنما سرى بأوصال البيت زلزال وذكرت وهى لا تدرى نعش أبيها .. واشتد انقباض صدرها وهى تلقى نظرة الوداع على المرأة التى عاشرتها منذ رات النور وعادت الى مجلسها ..

ثم يتوغل الكاتب داخل تيار الشعور عند نفيسة .. فنجدها تناجي نفسها وماساتها :

« ينبغي أن تكون المرأة آخر ما أحزن عليه . لن تعكس لى وجهها أسر به . الحفة أنف من الجمال ! هذا قولك يا أبى وحذك ، ولولاي ماقلت له أبدا . لا جمال ولا مال ولا أب . كان يوجد قلبان يساورهما القلق على مستقبل ، مات أحدهما ، وشغلت الهموم الآخر . وحيدة ، وحيدة ، وحيدة ، فى ياس والم ، ثلاثة وعشرون عاما : ما أبشع هذا . لم يأت الزوج بالأمس والدنيا دنيا فكيف يأتى اليوم أو غدا ؟ وهبه جاء راضيا بالزواج من خيطة فمن عسى أن يقوم بنفقات الزواج ؟ لماذا أفكر فى هذا : لا فائدة ، لا فائدة . سوف أظل هكذا ما حييت » (ص ٤٩) .

ويستمر الكاتب فى توزيع تنويعاته على شخصياته المختلفة .. وكل تنويعات الرواية مبنية أساسا على خط الصراع مع الفقر والكفاح ضده فلم تزل الحاجة هم الأم الأكبر ، وما انفك الخوف مضجع الأم الذى يجعلها ترمق المستقبل بقلق وحزن عميقين . بيد ان العادة كانت تحدث أثرها الملطف فى تهوين الخطب وإساعته فلم يعد التقشف فى الغذاء مزعجا كما كان فى بادئ الأمر ، وأخذت نفيسة تالف مهنتها الجديدة وتطلع الى زبائن ممتازين جدد ، فى شيء من الانكسار وكثير من الرجاء ، حتى الشقيقتان تعودا أن يجعلنا من غذاء المدرسة وجبتهما الرئيسية ، وأن يبقيا بلا عشاء فى صبر وجلد . كانت العادة تحدث أثرها ، وكان حزم الأم يسيطر على ضبط الأسرة المنكوبة .. كان الفقر هو الشبح الذى يهدد الأسرة .. فى كل لحظة .. حتى حسنين فى لحظات ميله الى بهية ابنة الجيران .. لم يكن ينسى الفقر وهو يقول لنفسه :

انى بحاجة الى مثل هذه الفتاة . نذهب الى السينما معا ، ونلعب معا ، ونتحدث كثيرا . وما من بأس فى أن أقبلها وأعانقها . ليس فى

حيثأتى وجه جميل يجذبنى اليه ، وحسبى ما صادقت من فتيان فى المدرسة ونادى شيرا • أريد فتاة • أريد هذه الفتاة • فى أوروبا وأمريكا ينشأ الفتيان والفتيات معا كما كنا نرى فى السينما • هذه هى الحياة • اما هذه فما أن رأتنا حتى توارت عن الباب كأننا وحوش نروم التهامها • وكان اجدادنا يقتنون الجوارى • لو نشأت فى بيت مليء بالجوارى لعرفت حياة أخرى على الرغم أُمى وانذاراتها ولكلماتها حتى الحادمة الصنفيرة طردت لفقرنا • بماذا يجرى لنا المستقبل ؟ أظن أكبر ذنب يؤخذ به فى الآخرة هو أن نترك هذه الدنيا دون أن نستمتع بحلاوتها (ص ٥٦ ، ٥٧) •

وتبدو انعكاسات الفقر الاجتماعية على الانفعالات النفسية التى ثلور داخل الشخصيات واضحة فى فقرات الرواية من حين لآخر • • عندما تقدم حسنين خطبة بهية كان الاحساس المرير بالفقر والحق هو المسيطر على كلمات الأم :

— لك قلب تحسد عليه ، فانه يستطيع رغم فجيعتنا وتماستنا أن يعشق ، وأن يستهين بنا جميعا فى سبيل سعادته ، والحق انى ذهلت حين حدثنى فريد أفندى عن آمالك الواسعة ، وهيامك العجيب • ولكنى حدثته بدورى عن كفاحنا وتماستنا • حدثته عن أئائنا الذى نبيمه قطعة قطعة لنحصل على الضرورى من القوت ، وعن شقاء اختك التى تمتهن الخياطة وتقطع النهار بين هذا البيت وذاك • ثم صارحته بأن أحدا من ابنائى لن يتزوج حتى ينهض بأسرته المنهارة ص ٩٥ ، ٩٦ •

والفقر هو الذى زاد من تعاسة نفيسة لأنها لا تجنى من عملها الا مبالغ زهيدة تبتلعها حاجة أسرته الشديدة فلا تكاد تبقى لها على شيء • • ولذلك أخذت زينتها فى غير تحفظ لكى تلفت انتباه محمد الفل صاحب الجراج • • وهى لا تستطيع أن تنكر انها ابتسمت لدعاباته فماذا بعد هذا ؟ • • وقد فات أوان التراجع وهو لا يخفى دواغيه ولا مقاصده • • وهى تدرك كل شيء • • لماذا يدعوها الى سيارته ؟ هو لا يحاول خداعها كما فعل غيره • • هى ليست جميلة ولا يغير الزواج من الحقيقة شيئا ولكن الدمامة نفسها سلعة لا بأس بها فى سوق الخلاعة وعشاق اللذة لا يرفعون عن مطلب • • هذه هى الحقيقة • الزواج أمره مختلف أما اللذة فلا اختلاف عليها • • ولذلك لم تمنع نفسها من السقوط لانها لن تخسر شيئا ولم يكن الأمر مجرد يأس فحسب ، فهناك الرغبة المشبوبة التى تشتعل فى دمها ولا حيلة لها فيها • • وكلما استنامت الى قبضة اليأس شكتها فى

الاعماق كشوكة مستمرة .. هذه الرغبة وحدها تابى عليها أن تعتزل الحياة وتتناوى حتى كرهتها فيما تكره من حياتها .. بيد أنها لم تعترف بها أمام شعورها وأنكرتها ، وقالت لنفسها إنها ترضى الهوان فى سبيل النقود التى تمس حاجة أسرتها إليها . ولم تكن فى هذا كادبة ، فانه حق لا شك فيه ، ولكنها صارحت نفسها بحقيقة وتجاهلت الاخرى ، وسرها أن تبدو لعينها شهيدة ، وضحية لليأس والفقر ..

وتجنب الصراع بين الشخصيات والفقر التقرير فى الأسلوب بأن صور الكاتب الانعكاس النفسى والصراع الناتج عن الفقر والذي يدور داخل الشخصيات بعنق وعنف .. فوجدنا الظرف الاجتماعى وصداه .. والموقف المحسوس وبعده الفنى مما ساعد العنصر الدرامى فى السيطرة على الموقف المسطح والقوص الى أغواره المظلمة والسحيقة .. فبعد أن انحرفت نفيسة الى طريق الغواية .. يصر الكاتب بعد كل مرة تلتقى فيها برجل أن يصور الانعكاس عندها .. ولناخذ على سبيل امثال موقفها من الرجل العجوز الذى أخذها معه فى عربته . فى الفصل الستين :

أمر السائق بالسير فانطلقت السيارة . ولم يفارقها شعورها بالغربة فى أثناء الطريق ، ثم غشيتها سحابة حزن وخوف لاحساسها بأنها تتدهور الى ما لا نهاية . لم يسبق لها قبل هذه المرة أن ذهبت مع رجل قبل تعارف طويل أو قصير ، ولو بعد رؤيته مرتين أو ثلاثا ، الا انها لم تكن تخلو من رغبة أما هذه المرة فما هى تستسلم لماير سبيل ، مدفوعة بالطمع وحده وبلا أدنى رغبة . أى تدهور وأى نهاية . ترى كيف عرف انها ضالته . هل انقلب وجهها على دمامته — يشى بتدهورها ؟ وتقبض قلبها فرقا ، وجبهتها حيرة قديمة جديدة معا ، بين أن تتزين فى هذه الهيئة المبتذلة أو أن تتعطل فتكشف عن دمامتها النقاب ؟ ووضع الرجل كفه على يدها وقال بصوت ملثم :

— جميلة كالقمر ..

ولم يفتر ثغرها عن ابتسامة كما كانت تفعل قديما وتمتعت :

— لست من الجمال فى شيء ..

فقال مستنكرا :

— لا تخلو امرأة من جمال ..

كاذب أو مخدوع قلشد ما يعنى الفسق العيون ، وقالت ببساطة :

- الاى ٠٠

نقرر بأصبعه على ثديها وقال :

- لولا جمالك ما وجدت هذه الرغبة •

ودت لو تستطيع ان تصدق قوله ، ولكن هيهات ، فلم تغفر بأحد
يجبها أكثر من ساعات لعله يعربد أو يخرف أو يعاني مرارة اليأس مثلها
سواء بسواء • لقد كابدت من الرجال ما جعلها تحقد عليهم ولكن دون ان
تخمد لهذا رغبة جسدها الذى يسيما ألهران فكرهته كما تكره الفقر •
ما هي الا أسيرة للجسد والفقر ولا تدري كيف تستنقذ نفسها منهما •
جرفها التيار وجرحتها الصخور فلم تعد ترى من خير فى أن تأوى الى
الشاطئ " عارية مثخنة بالجراح وبلا نصير أو رحيم • ص ٢٤٨ ، ٢٤٩ •

هذه هي الايقاعات النفسية الحادة التى يضمها الكاتب فى شخصيته
حتى تبدو تصرفاتها مبورة •• ومن هنا كان الشكل العام للرواية يبعد
عن التنبؤات الزائدة عن البناء والتى تشوه جماله بالرغم من الخلفية
الاجتماعية العريضة التى حاولت وضع الرواية فى قالب الرواية الاجتماعية
•• فالمجتمع هنا لا ينفصل عن الكيان النفسى للشخصيات •• بل يسيران
جنباً الى جنب فى هارمونية بديعة •• لدرجة ان الشخصيات كانت تحس
انها نموذج للمجتمع المريض حتى ان حسين عند سفره لاستلام عمله فى
طنطا •• اذ يلقى ببصره خارج نافذة القطار الى الأرض المنبسطة الصامتة
الصابرة الخيرة •• فيذكر دون وعى أمه : كهذه الأرض الخضراء صبرا
وجودا والدهر يحرقها بسنانه ••• لم يعد بوسعها أن تقوم بزيارة
محترمة لانها لا تجد الثياب اللائقة وتضيقت عيناه فغابت عن ناظره بهجة
المنظر ودعا الله أن يرزقه حتى يرفه عن أمه المتصبرة وأسرته المتجلدة
« يا للعجب ان مصر تأكل بنيتها بلا رحمة • ومع هذا يقال عنا اننا
شعب راضى » • هذا لعمري منتهى البؤس •• أجل غاية البؤس أن تكون
بائساً وراضياً • هو الموت نفسه • لولا الفقر لواصلت تعلمى هل فى
ذلك من شك ؟ •• الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذا وراثية ••
لست حاقدا ولكن حزين • حزين على نفسى وعلى الملايين • لست فردا
ولكننى أمة مظلومة ، وهذا ما يولد فى روح المقاومة ويفرئى بنوع من
السعادة لا أدري كيف أسميه • كلا لست حاقدا ولا يائسا أيضا ، وإذا
كانت فرصة التعليم العالى قد أفلتت من يدي ، فلن تفلت من يد حسين ،
وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب • سوف ترد الروح الى أسرتنا فنذكر
أيامنا السود بالفخار (ص ١٩٩) •

وعندما تستقر به الأحوال فى طنطا ٠٠ يبتاع كتاب الاشتراكية
 لمكدونالد المترجم عن الانجليزية ٠٠ ويرحب بالنظام الاشتراكى لأنه
 لا يتعارض مع الدين ولا الأسرة ولا الأخلاق ٠ كان فى وحدته وضيقة يسعد
 بأحلام الإصلاح ويتخيل مجتمعا خيرا من مجتمعه البائس ، وأسعده
 الرجاء والامل فى امكان تحقيق خياله دون الاعتداء على العقائد التى أشرب
 حبها والايمان بها منذ طفولته ٠٠ وتتحول القضية الشخصية الى القضية
 الاجتماعية ٠ ومن هنا كان البناء متماسكا ٠ لأن الشخصيات كانت بين
 شقى الرحى ولم تكن تنظر الى المجتمع وكأنه شيء لا يعنىها فى قليل أو
 كثير ٠٠ بل كانت الماساة مأساتها ومن هنا لم يكن هناك انفصال بين
 المضنون والشكل ٠٠ بل أثر كلاهما فى الآخر وشكله حسب المنطق الفنى
 للرواية ٠٠

ولم يكن تخلى حسنين عن بهية ينم عن ضعة فى الأخلاق بالمعنى
 التقليدى ولكنه كان هروبا من الفقر الذى حكم به المجتمع عليه ٠٠ لقد
 قرر ألا تكون أم بهية حماة ، ولا والدها حماة ٠٠ ولا بهية زوجه ٠٠
 كل أولئك هم عطفة نصر الله بلا زيادة عطفة نصر الله بذكرياتها السود
 وحاضرها الأغبر ٠٠ انه الآن يتطلع الى مجتمع أفضل على طريقته الخاصة
 حيث يجد نفسه حرا طليقا ٠٠ لشد ما أحبها عهدا طويلا ، ولكن هكذا انتهى
 كل شيء ٠٠ ثم قال لنفسه « ان مصرى يتقرر بيدى لا بيد أخرى »
 (ص ٣٢٢)

ولكنه لم يستطع أن يهرب من قدره كما ظن ٠٠ كان يشعر دائما
 بأن مطرقة ثقيلة من ماضيه معلقة فوق رأسه تهدده فى كل حين ٠٠
 ولذلك رفضته أسرة الباشا زوجا لابنتها ٠ ثم تصل الماساة الى قمتها
 عندما يصل الى علمه فى نقطة شرطة السكاكينى أن أخته نفيسة قد
 احترفت الدعارة ٠٠ ويصف الكاتب حالته وهو يجلس أمام ضابط
 الشرطة :

أنصت اليه وهو لا يزال يحملق فى وجهه ، تمتلئ عيناه بوجهه
 تارة فلا يرى سواه ويغيب عنهما أخرى فيسمع الصوت ولا يرى شيئا ،
 وثالثة لا يرى الا شفتيه تنطقان وتنفرجان فينبثال من بينهما كلام هو
 الفرع واليأس والغربة ، وبين هذا وذاك ترمش عيناه فى حركة عصبية
 فتلتقطان منظرا غريبا هنا وهناك ، بندقية مثبتة فى جدار أو صفا من
 البنادق أو مجبرة ، وربما امتلا أنفه برائحة دخان محبوس أو رائحة
 جلود غريبة ثم ينحل وعيه ويتراجع فجأة الى ذكرى بعيدة لا صلة لها

بالحاضر فيلوح لذاكرته منظر عطفة نصر الله وهو صبي يلعب حسين البلى
» ضببط في بيت : اى بيت ؟ ان احدثنا فاقد العقل ولا شك ولكن من
هو ؟ .. ينبغى أن أتحقق من انى عاقل أولا (ص ٣٦٥)

هذه اللقطة الذكية قرب النهاية تمنح الحدث الدرامى دفعة رائعة
تجعله يسيطر على الموقف .. ولذلك تخفت ايقاعات الآثار الاجتماعية
ويبرز العنصر الانسانى جليا واضحا .. وكلما اقتربت النهاية توغل
الكاتب داخل شخصية حسنين ونفيسة وكلما وضحت جوانب المأساة
وقمتها .. بمنحها اللسة الفنية الأخيرة .. فبعد أن قضى حسنين على
اخته نفيسة بالانتحار .. نجده يقول لنفسه :

قضى على .. كنا جميعا فريسة للشقاء فما كان ينبغى لأحدنا أن يعين
الشقاء على أخيه .. ماذا فعلت ؟ .. انه اليأس الذى فعل ، ولكنى قضيت
عليها بالعقاب الصارم .. اى حق اتخذت لنفسى .. احق انى النائر لشرف
أسرتنا ؟ انى شر الأسرة جميعا .. حقيقة يعرفها الجميع ، وإذا كانت الدنيا
قبيحة فنفسى أقبح ما فيها .. ما وجدت فى نفسى يوما الا تمنيات الدماء من
حولى فكيف أبحث لنفسى أن أكون قاضيا وأنا رأس المجرمين ! لقد قضى
على (ص ٣٨١)

ويختفى تأثير المجتمع تماما .. وتبدو المأساة فى قيمتها .. عندما
تتركز احساسيس البطل التراجيدى فى نفس حسنين ويقول :

طلما أحببت أن أمحو الماضى ، ولكن الماضى التهم الحاضر .. ولم يكن
الماضى المخيف ألا نفسى .. لماذا لا أوصل الحياة بهذه الاعباء ؟ لا أستطيع
.. كان ينبغى ان أحب الحياة الى النهاية ، ومهما يكن من أمر ، ولكن فى
طبيعتنا خطأ جوهرى لا ادريه .. لقد قضى على ص ٣٨١

ثم ألقى بنفسه فى النيل منتحرا .. وتنتهى المأساة التى لعب فيها
المجتمع دور القدر الذى فرض على الشخصيات وحاولت الهروب منه ..
ولكن النتيجة كانت معروفة .. القضاء عليها .. فالنزول الى ساحة القدر
لمبارزته هو خطأ البطل التراجيدى الذى تمثل فى حسنين .. ومن هنا
كان الخط الدرامى عميقا ومسيطرًا على الحوادث أكثر من الظروف
الاجتماعية مما جنب الشكل العام للرواية العيوب التى تتصف بها الرواية
الاجتماعية من نتوءات بارزة وقصص ثانوية وشخصيات لا تفيد تطوير
الأحداث ولا تساعد على تكامل الشكل الفنى وعُضُوبته بقدر ما تبرز
ملامح المجتمع الذى تصوره القصة فى مرحلة معينة من مراحل تطوره .

الثلاثية

١- بين القصيرين

تعود النقاد العرب على دمج مرحلة الثلاثية الشهيرة فى أدب نجيب محفوظ بالشكل الواقعى وسار على منوالهم معظم الدارسين المحدثين وبنوا آراءهم وبحوثهم على هذا المنهج حتى أوشك أن يصبح من العسير أن ينظر الناقد الى « الثلاثية » من وجهة نظر أخرى حتى لا يتهم بالشطط والبعد عن النظرة الموضوعية للشكل الفنى للرواية .. ولكننى سأحاول فى هذه الدراسة أن أنتحى جانباً آخر من الدراسة وأنظر الى الثلاثية على انها عمل كبير ينتمى الى المدرسة النفسية فى القصة .. معتمداً على قول نجيب محفوظ نفسه الى الناقد فؤاد دودة فى حديث له فى مجلة « الكاتب » العدد الثانى والعشرون يناير ١٩٦٣ . من انه لم يعرف انه كاتب واقعى الا من كتابات النقاد (ص ١٩) .

وبذلك تكون الثلاثية وثيقة الصلة بما تلاها من روايات مثل « اللص والكلاب » و « السمان والحريف » و « الطريق » و « الشحاذ » اذ ان الثلاثية تعتبر رحلة خلال وجدان الشعب المصرى وفكره متمثلاً فى عائلة السيد عبد الجواد والأحداث الخارجية فى الثلاثية أقل من التأملات والذكريات والاحساسات المتباينة التى تنتاب الشخصيات والتى يستدعيها خيالها لارتباطها بمواقف معينة .. وهذا ينهى حكم فؤاد دودة على « اللص والكلاب » بأنها أخطر عمل ثورى . يقول فؤاد دودة فى عدد « الكاتب » نفسه :

« اذا كان هناك اجماع بين النقاد ، الذين لا يكادون يجتمعون على

شئ ، على أن أعمال نجيب محفوظ تمثل قمة ما وصلت اليه الرواية العربية ، فانى أعتقد ان « اللص والكلاب » تمثل قمة جديدة غير مسبوقه فى أدبنا العربى ، وسواء تناولناها من ناحية مضمونها الانسانى المتعدد الأبعاد ، أو ناقشنا شكلها الفنى ، فهى تمثل على المستويين عملا ثوريا بكل ما تحمله كلمة الثورة من معان ٠٠ وهى بالنسبة لأعمال نجيب محفوظ السابقة بمثابة التطور الحاسم ، أو القفزة الهائلة نحو آفاق أرحب بكثير من الواقعية النقدية الأمينة التى استنفدت كل أغراضها - فى نظره - مع انتهائه من الجزء الثالث من ثلاثية « بين القصرين » (ص ٨٠) .

فالفرق الوحيد بين الثلاثية «اللص والكلاب» ان الكاتب فى الرواية الأولى يكتفى بالنظرة الشاملة للحدث النفسى بينما يكتفى فى الثانية بالمسحة السريعة التى تضيف ضوءا سريعا الى الموقف والشكل كله ٠٠ فالشكل الذى اتخذته الثلاثية كان لابد منه نظرا لموسوعية المضمون التى أدت بالتالى الى موسوعية الشكل ٠٠ ولكن المؤلف تحكم فى الحبوط من نقطة ابتدائها ولم يتركها تفلت من يده ٠٠ فكان كل فصل بمثابة لوحة مكمله للأخرى وصورة لكل شخصية من داخلها أكثر من خارجها ودراستها من داخل الحدث الدرامى نفسه ٠٠ فبالرغم من ان لكل شخصية العالم المستقل بها كعالم السيد أحمد عبد الجواد الملى بالصبوات والنساء والحر وعالم ياسين الذى تتربع على عرشه تخيلاته عن النهود والأجساد البضة والطيبة والوداعة المتمثلة فى شخصية أمينة ٠٠ والرقعة والأنونة الطاغية فى شخصية عائشة ٠٠ والسخرية اللاذعة والتهكم المر فى شخصية خديجة ٠ فبالرغم من كل هذه العوالم المستقلة ومن اختلاف تيارات الشخصيات واتجاهاتها فى مجرى الرواية الا انها تنبع من نفس المنبع ولا تخرج عن الشكل الفنى الذى ارتضاه الكاتب لروايته ٠٠ وبالرغم من ان التفلغل فى نفسيات الشخصيات كان يأخذ منه صفحات متتالية لكن القارئ لم يشعر فى لحظة ما انه فقد طريقه وسط الأحداث الخارجية والصور النفسية ٠٠

وتبار الشعور يثبت وجوده من أول صفحات « بين القصرين » .
يقول الكاتب فى وصف أمينة :

وأصفت أمينة اليه باهتمام وسرور ، اهتمام يستثيره فى نفسها أى نأ يجرى من العالم الخارجى الذى تكاد لا تعرف عنه شيئا ، وسرور يبعثه

ما قد يكون فى حديث بعلمها معها عن هذه الشئون الخطيرة من لفظة عطف
تزدعيمها ، الى ما فى الحديث نفسه من ثقافة يلد لها أن تعيدها على مسيح
من أبنائها وخاصة فتاتيهما اللتين تجهلان مثلها العالم الخارجى جهلا تاما
(ص ١٣ ، ١٤) .

فلو كان نجيب محفوظ كاتبا من كتاب الواقعية الفوتوغرافية الأمانة
لاقتصر على جملة « وصفت أمانة اليه باهتمام وسرور » ولم يزد بعدها
حرفا واحدا ٠٠ الا أنه بعد ذلك توغل فى تيار الشعور عند أمانة وكان من
نتيجة ذلك أن رأى القارئ صورة للشخصية من الداخل على عكس كتاب
الواقعية الفوتوغرافية الذين يهتمون أولا وأخيرا بالمظهر الخارجى للحياة
وبوصفها وصفا دقيقا ٠٠ صحيح أن نجيب محفوظ اتبع هذا الأسلوب
فى وصف بعض مظاهر الحياة فى « حى الحسين » عموما وفى « بين
القصرين » خصوصا ولكن اهتمامه الأكبر كان موجها لمجرى الاحساس فى
داخل الشخصية ٠٠ وهذا وحده كفىل بدحض الرأى القائل انه كاتب
واقعى ينقد المجتمع لاصلاحه ٠٠ ولكن الصور المفصلة الدقيقة فى حياة
أسرة السيد أحمد عبد الجواد كانت السبب الأول فى اطلاق هذا الحكم
عليه ٠٠ يقول مثلا :

ثم دبت الحياة فشملت الدور الاول كله ، فتحت النوافذ وتدفق
النور الى الداخل وعلى أثره هفا الهواء حاملا صلصلة عجلات سوارس
وأصوات العمال ونداء بائع البليلة وتواصلت الحركة ما بين غرفتى النوم
والحمام وبدا ياسين فى جلبابه الفضفاض يلحمة المتكتل ، وفهمى بطوله
الفارع وقده النحيف وكان - فيما عدا نحافته - صورة من أبيه وهبطت
الفتتان الى الفناء لتلتحقا بأمه فى حجرة الفرن ، وكان فى صورتيهما
اختلاف قل أن يوجد مثله فى الأسرة الواحدة ، خديجة سمراء وفى قممات
وجها تنافر ملحوظ وعائشة شقراء تشع هالة من حسن ورواء .
(ص ١٧) .

ولكن الكاتب لم يكن هدفه من ذلك وصف المظهر الخارجى للحياة
لمجرد الوصف ولكنه ساعد على خلق الجو حتى تبدو بعد ذلك تصرفات
الشخصيات منطقية مع تيار الشعور الذى يتدفق فى داخلها ٠٠ فياسين
هنا فى جلبابه الفضفاض ولحمة المتكتل صورة مجسمة لحياة الجنس التى
يلهث فى البحث عنها وهى التى تتحكم فى تصرفاته الخارجية وهواجسه
الداخلية ٠٠ وفهمى بطوله الفارع وقده النحيف صورة حية للمثقف

المتعلق بالمنزل العليا من وطنية مندفة وحب رومانسى وهما العاملان اللذان سيتحكمان مستقبلًا فى حياته كلها حتى يلقى مصرعه فى نهاية القصة برصاص الانجليز ٠٠ وكذلك التنافر الملحوظ فى وجه خديجة كان بمثابة العقدة الأساسية فى حياتها التى تحكم فى كل تصرف تقوم به وكل فكرة تهفو على بالها وكل كلمة تنطق بها وكذلك عائشة السقواء التى تشع حالة من حسن ورواء، والتى كان كل منهما أن تنظر فى المرأة من حين لآخر وتحلم بفنى الأحلام الذى سيأتى ليحملها على فرسه .

وكذلك وصف الكاتب لوجبة الإفطار التى تستغرق الفصل الرابع كله فى خمس صفحات لم يكن من أثر الواقعية النقدية على المؤلف ولكنه قصد منه المزيد من الايضاح والتغلغل فى داخل الشخصيات واحساساتها المتباينة والتى تتفاعل مع الموقف الخارجى الذى يؤثر ويتأثر بما يدور فى تيار الشعور من الداخل .

ومن العجيب أن الكاتب عنى بتيار الشعور عند شخصيات الأسرة فقط السيد عبد الجواد وزوجته أمينة والأبناء ياسين وفهمى وكمال والبنات خديجة وعائشة أما باقى الشخصيات التى تتصل بالأسرة من قريب أو بعيد فلم نستطع أن نلقى نظرة الى داخلها ٠٠ وكانت هذه الشخصيات بمثابة عوامل مساعدة للقاء أعضاء أخرى على داخل الشخصيات التى تتكون منها أسرة السيد عبد الجواد فمثلا الشيخ متولى عبد الصمد يقدمه المؤلف فى القصة بين الحين والآخر لاعطاء القارئ مزيدا من الدراسة النفسية للسيد عبد الجواد ٠٠ يقول المؤلف : فتشابه الشيخ حتى دعت عيناه ثم استطرده قائلا :

— وأدعو الله أن يمن على أبنائك بالفلاح والتقوى ، ياسين وخديجة وفهمى وعائشة وكمال وأهمهم آمين .

وواقع نطق الشيخ باسمى خديجة وعائشة من أذى السيد موقعاً غريباً على الرغم من كونه هو الذى أفضى اليه باسميهما منذ عهد طويل ليكتب لهما حجابين وليست أول مرة بنطق الشيخ باسميهما ، ولا آخر مرة ، ولكن لم يكن يتردد اسم واحدة من حريمه بعيدا عن الحجرات — ولو على لسان الشيخ متولى — حتى يقع من نفسه موقعا غريباً ينكره ولو الى حين (ص ٣٧) ٠٠

فالكاتب هنا يقدم شخصية الشيخ متولى عبد الصمد لا لأنه يمثل نموذجا من النماذج البشرية الموجودة فى المجتمع المصرى وقتذاك مثلما

يفعل كتاب الواقعية النقدية أو أنه يقدمه لأنه يساعد على اظهار ظاهرة اجتماعية فى ذلك الوقت وهى ان الرجل الذى يحافظ على شرفه وكرامته لا يجرى ذكر حريمه على لسان أحد من قريب أو بعيد خارج المنزل اذ ان المرأة لم تكن قد تحررت بعد ٠٠ ولكن نجيب محفوظ يقدمه لالقاء المزيد من الضوء على تيار الشعور المكون لوجدان السيد عبد الجواد بصرف النظر عن ان كان ذلك يعكس صورة أمينة للمجتمع أم لا ٠٠

ولا يقتصر الشكل الفنى للقصة على الرحلة فى وجدان الشخصيات ولكنه يخرج الى اظهار الموقف من خلال الحوار بحيث تبدو أمامنا الشخصيات المشتركة فى الحوار نابضة بالحياة تتكلم وتفكر حتى ان القارئ فى كثير من الأحيان يحس بأنه يكاد يشترك فى الحوار ٠٠ ولناخذ مثالا على ذلك وهو الحوار الدائر بين الشيخ متولى عبد الصمد والسيد عبد الجواد :

رمال الشيخ الى الوراء وأغمض عينيه ليستريح قليلا ، ولبت على حاله والسيد يتفرس فى وجهه مبتسما ، ثم فتح عينيه وخاطب السيد بصوت هادىء ونبرات جديدة تنفد بموضوع جديد ، قائلا :

— يا لك من رجل شهم جميل المروءة يا أحمد يا ابن عبد الجواد .

فابتسم السيد فى رضى وقال بصوت خفيض :

— أستغفر الله يا شيخ عبد الصمد ٠٠

فبادره الشيخ قائلا :

— لا تتمجل ، ان مثل لا يلقي الثناء الا تمهيدا لقول الحق ، على سبيل التشجيع يا ابن عبد الجواد .

فلاح الاهتمام والحذر فى عينى السيد وتمتم قائلا :

— ربنا يلفظ بنا ٠٠

فأشار اليه بسبابته العجاء وتساءل فيما يشبه الوعيد :

— ماذا تقول ، وانت المؤمن الورع ، فى ولعك بالنساء ؟

كان السيد معتادا لأصراحتة فلم ينزعج لانقضاضه ، وضحك ضحكة مقتضبة ثم قال :

— ما على من ذلك ، ألا يتحدث رسول الله صلى الله عليه وسلم عن حبه للطيب والنساء ؟

فقطب الشيخ ومط بوزه محتجا على منطق السيد الذى لم يجبه وقال :

— الحلال غير الحرام يا ابن عبد الجواد ، والزواج غير الجرى وراء الفاجرات ..

فمد السيد بصره للاثى* وقال بلجة جديده :

— ما ارتضت نفسى يوما أن تمتدى على عرض أو كرامة قط ، والحمد لله على ذلك ..

فضرب الشيخ ركبتيه يديه وقال بغرابة وباستنكار :

— عذر ضعيف لا ينتحل الا ضعيف ، والفسق لعنة ولو يكن بفاجرة كان ابوك رحمه الله مولعا بالنساء فتزوج عشرين مرة فلماذا لا تنتهج سبيله وتنكب طريق المعاصى ؟

فضحك السيد ضحكة عالية وقال :

— أأنت ولى من اولياء الله أم ماذون شرعى ؟ كان أبى شبه عقيم فأكثر من التزوج ، وعلى الرغم من انه لم ينبج سوى الا ان عقاره تبدد بينى وبين زوجات أربع مات عنهن ، الى ما ضاع على النفقات الشرعية فى حياته . أما أنا فأب لثلاثة ذكور وأنثيين ، وما يجوز لى أن أنزلق الى الاكثار من الزوجات فأبدد ما يسر الله علينا من رزق ، ولا تنس يا شيخ متولى ان غوانى اليوم هن جوارى الأمس واللاتى أحلهن الله بالبيع والشراء ، والله من قبل ومن بعد غفور رحيم ..

فتأوه الشيخ وقال وهو يهز نصفه الأعلى يمينا ويسرة :

— ما أبرعكم يا بنى آدم فى تحسين الشر ، والله يا ابن عبد الجواد لولا حبى لك ما باليت أن تحدثنى وانت قاعد على فاجرة ..

فبسط السيد راحتيه وقال باسما :

— اللهم : استجب ..

فتنفخ الشيخ متبرما وهتف قائلا :

— لولا مزاحك لكنت أكمل الناس ..

— الكمال لله وحده (ص ٣٨ ، ٣٩) .

وهكذا يتضح ان البناء الفني فى الرواية يتركز على ركيزتين أساسيتين : وهما : المونولوج الداخلى كما وجدنا خلال رحلتنا فى وجدان الشخصيات والديالوج الدرامى كما وجدنا فى المثال الذى سبق ذكره بين الشيخ متولى عبد الصمد والسيد أحمد عبد الجواد . والفجوات التى توجد بين المونولوج والديالوج يقوم المؤلف بسدها بإضافات تقريرية عن الشخصية . نشعر فيها أحيانا بتدخل الكاتب الشخصى ولكنها لا تفض من القيمة الدرامية للعمل لأنها تضيف أنوارا كاشفة جديدة وتدفع بالحدث إلى آفاق جديدة تبدو منطقية مع طبيعة الشخصية وحيثية الموقف نفسه . . فلا تحس بإقاعات صاخبة أو خارجة عن الشكل . . جميع المواقف صادرة عن طبيعة الشخصيات ومتشعبة مع منطقية الأحداث فى هارمونى بديع مع تنويعات هادئة على الخط الأساسى فى العمل وهو الصراع بين القديم والجديد . . حتى كأننا نحس أننا أمام إحدى فوجات باخ بتنوعياتها الهادئة الرزينة وجملها الموسيقية المترابطة ترابطا عضويا لا يمكن الفصل بينها وكأنها كائن حى يتنفس أمانا . ونحس بالشخصيات تعيش معنا وكأننا قابلناها من قبل فى حى الحسين . .

وبذلك لم تكن تلك الإضافات التقريرية التى استعملها المؤلف فى سد الفجوات بين المونولوج والديالوج بمقوكة للتدقيق الدرامى للأحداث الناتج عن تصرفات الشخصيات وأجاساساتها . . واليك مثلا من هذه الإضافات التقريرية عن شخصية السيد أحمد عبد الجواد :

لَمْ يَكُنْ مِنْ عَادَتِهِ أَنْ يَشْغُلَ نَفْسَهُ بِالتَّفْكِيرِ الدَّائِي أَوْ بِالتَّأَمُّلِ الْبَاطِنِي . شَأْنُهُ فِي ذَلِكَ شَأْنُ الَّذِينَ لَا يَكَادُونَ يَخْلُونَ إِلَى أَنْفُسِهِمْ ، فَفِكَرُهُ لَا يَعْمَلُ حَتَّى يَبْعَثَهُ إِلَى الْعَمَلِ شَيْءٌ خَارِجِي ، رَجُلٌ أَوْ امْرَأَةٌ أَوْ سَبَبٌ مِنْ أَسْبَابِ حَيَاتِهِ الْعَمَلِيَّةِ ، وَقَدْ اسْتَسْلَمَ لَتِيَارِ حَيَاتِهِ الزَّاهِرِ مُسْتَقَرًّا فِيهِ . لَمْ يَتَرَاحَ تَوْبُهُ لِلْحَيَاةِ مَعَ تَقَدُّمِ الْعُمُرِ لِأَنَّهُ بَلَغَ الْحَامِسَةَ وَالْأَرْبَعِينَ وَلَمْ يَزَلْ يَتَمَتَّعُ بِحَيَوِيَّةٍ فَيَاضَةٍ مَشْبُوبَةٍ لَا يَسْتَأْثِرُ بِهَا إِلَّا الشَّبَابُ الْيَافِعُ ، لِذَلِكَ جَمَعَتْ حَيَاتُهُ شَتَى الْمُنَاقَضَاتِ الَّتِي تَتَرَاوَحُ بَيْنَ الْعِبَادَةِ وَالنِّسَاءِ . وَحَازَتْ جَمِيعًا رِضَاءَهُ عَلَى تَنَاقُضِهَا دُونَ أَنْ يَدْعِمَ هَذَا التَّنَاقُضَ بِسَنْدٍ مِنْ فِلَسَافَةٍ ذَاتِيَّةٍ أَوْ تَدْبِيرٍ مِمَّا يَصْطَلِعُ النَّاسُ مِنَ الْوَأْنِ الرِّيَاءِ ، وَلَكِنَّهُ كَانَ يَصْدُرُ فِي سُلُوكِهِ عَنْ طَبِيعَتِهِ الْخَاصَّةِ بِقَلْبٍ طَيِّبٍ وَسُرِيرَةٍ نَقِيَّةٍ وَاخْلَاصٍ فِي كُلِّ مَا يَفْعَلُ ، فَلَمْ تَعْصِفْ بِصَدْرِهِ عَوَاصِفُ الْخَيْرَةِ وَبَاتَ قَرِيرَ الْعَيْنِ . وَكَانَ إِيمَانُهُ عَمِيقًا ، أَجَلَ كَانَ إِيمَانًا مَوْرُوثًا لَا دَخَلَ لِلْإِجْتِهَادِ فِيهِ ، يَبْدُو أَنَّ رِقَّةَ مَشَاعِرِهِ وَلَطَافَةَ وَجْدَانِهِ وَاخْلَاصَهُ أَضْفَتْ عَلَيْهِ أَحْسَاسًا رَهِيْفًا سَامِيًّا نَاقَى بِهِ عَنْ أَنْ يَكُونَ

تقليداً أعمى ، أو طقوساً مبعثها الرغبة أو الرهبة فحسب ، وبالجملة كان أبرز ما يميز به إيمانه الحب الحصب النقي . بهذا الإيمان الحصب النقي أقبل يؤدى فرائض الله جميعاً من صلاة وصيام وزكاة فى حب ويسر وسرور ، الى سريرة صافية وقلب عامر يحب الناس ونفس تزخر بالمروءة والنجدة جعلت منه صديقاً عزيزاً يستبق القوم الى الرى من منهل العذب ، وبتلك الحيوية الفياضة المشبوبة فتتح صدره لمسررات الحياة ولذاثذها ، يهش للمأكلى الفاخر ، ويضطرب للشراب المعتق ، ويهيم بالوجه القسميم ، فينهل منها جميعاً فى مرح وبهجة وولع ، غير مثقل الضمير باحساس خطيئة أو وسواس قلق ، فهو يمارس حقاً منحة اياه الحياة ، وكأنما لا تعارض بين حق الحياة على قلبه وحق الله على ضميره ، فلم يشعر فى ساعة من حياته بأنه بعيد عن الله أو عرضة لنقمته ، وأخاه فى السلام . . .

أكان شخصين منفصلين فى شخصية واحدة ؟ أم كان اعتقاده فى السماحة الالهية بحيث لا يصدق انها تحرم هاتين المسرات حقاً ، وحتى فى حال طرحها فهى حرية بأن تغفو عن المذنبين ما لم يؤذوا أحداً ؟ الأرجح انه كان يتلقى الحياة بقلبه واحساسه دون ثمة تفكير أو تأمل ، وجد بنفسه غرائز قوية ، يطمح بعضها لله فراضها بالعبادة ويتحفز بعضها الآخر للذات . فأرواها باللهو ، وخلطها بنفسه جميعاً آمناً مطمئناً دون أن يشق على نفسه بالتوفيق . بينها . . . لم يكن يضطر الى تبريرها بفكره الا تحت ضغط انتقاد كالذى جابهه الشيخ متولى عبد الصمد ، وفى هذه يجد نفسه اضيق بالتفكير منه بالتهمة نفسها ، لا لأنه يهون عليه أن يكون متهماً أمام الله ، ولكن لانه لا يصدق أبداً انه متهم أو ان الله يقضيه حقاً أن يلهو لهما لا يصيب أحداً بأذى ، أما التفكير فكان يتعبه من ناحية ويكشف عن تفاهة علمه يدينه من ناحية أخرى (ص ٣٩ ، ٤٠) .

وبهذه الإضافات التقريرية التى يقدمها الكاتب من عندياته تتكامل جوانب الشخصية أمامنا بالرغم من خلوها من التفاعل الدرامى المفروض أن تصب فى قالبه الشخصية .

وبالرغم من طول نفس الكاتب فى السرد الا انه كان حريصاً على ألا تغفل خيوط الرواية من بين يديه فتضيع بالتالى معالمها الفنية . . . وكانت الطريقة التى ساعدته على ذلك هى التزامه بخط الصراع الأساسى بين الجيل القديم والجيل الجديد أو بين العادات الموروثة والتقاليد الثابتة وبين التيارات الوافدة مع انتشار التعليم بين أفراد الجيل الجديد . . . فمثلاً أمينة زوجة السيد أحمد عبد الجواد بالرغم من استكانتها ورقتها ووداعتها

كانت شديدة الاعتزاز بثقافتها الشعبية المتوارثة عن أجيال متعاقبة منذ القدم ، ولم تكن نظن انها بحاجة الى مزيد من العلم يضاف الى ما لديها من معارف دينية وتاريخية وطنية ، وصاعف من ايمانها بعلمها انها تلقته عن أبيها الذي كان شيخاً من العلماء . فلم يكن معقولا أن تعدل يعلمه علما ولو لم تجهر برأيها ايثارا للسلامة . ولهذا كثيرا ما أساءت الظن ببعض ما يقال للأبناء في المدارس ووجدت ثمة حيرة شديدة سواء في تفسيره أو في السماح بتلقيه للناشئين . بيد انها لم تعثر باختلاف يذكر بين ما يقال لابنها كمال في المدرسة عن أمور الدين وبين ما لديها منها ، ولما كان الدرس المدرسي لا يكاد يتسع الا لقراءة السور وتفسيرها وتبين المبادئ الدينية الأولية فقد وجدت متسعا لقص ما عندها من أساطير لا تنفصل في اعتقادها عن حقيقة الدين وجوهره بل لعلها رأت فيها دائما حقيقة الدين وجوهره ، وكلها معجزات وكرامات عن النبي والصحابة والأولياء ، وتعاوذك شتى للوقاية من العفاريت والزواحف والأمراض فصدقها ابنها الصغير كمال وآمن بها ، لأنها صادرة عن أمه من ناحية ، لأنها جدية في موضوعها فلم تتعارض مع معارفه الدينية المدرسية من ناحية أخرى .

أما فيما عدا الدين فلم يكن النزاع نادرا اذا تهيأت أسبابه ، من ذلك انهما اختلفا مرة حول الأرض وهل هي تدور حول نفسها في الفضاء أو تنهض على رأس ثور ، ولما وجدت من كمال اصرارا ترجعت متظاهرة بالتسليم ، ولكنها تسلمت الى حجرة فهمي وسألته عن حقيقة الثور الذي يحمل الأرض وهل ما زال على عهده بحملها . ورأى الشاب أن يترفق بها ويحييها باللغة التي تعجبها فقال لها ان الأرض مرفوعة بقدرة الله وحكمته وعادت أمينة قائمة بهذا الجواب الذي سرها وان لم يمح من مخيلتها ذاك الثور الكبير . ولكن هذا الترفق من الجيل الجديد بالجيل القديم لا يلبث أن يتفجر ثورة على السلبية والخنوع وينضم فهمي الى جمعية سرية لمحاربة الانجليز . . ونراه يقول لأبيه وهو الذي لم يقدر على مجرد مناقشته في يوم من الأيام . . يقول :

جهادنا في سبيل الله كذلك ، كل جهاد شريف فهو في سبيل الله
(ص ٣٧٤) .

وعندما أراد السيد عبد الجواد أن يحلفه على المصحف . . استرسل فهمي قائلا في ضراعة ورجاء :

— سامحنى يا بابا ، أمرك مطاع فوق العين والرأس ولكنى لا أستطيع ، لا أستطيع اننا نعمل يدا واحدة فلا أرضى ولا ترضى أن أنكس وأنشلف

عن اخواني هيهات أن تطيب لي الحياة ان فعلت ، ليس ثمة خطر وراء ما نعمل ، غيرنا قام بأعمال أجل كالاشتراك في المظاهرات وقد استشهد منهم كثيرون ، . لست خيرا منهم ، إن الجناسات تشيع بالعشرات معا ولا متاف فيهننا الا للوطن ، حتى أهل الضحايا يهتفون ولا يكون ، فما حياتي ؟ .. وما حياة أي انسان ؟ لا تقضب يا بابا وفكر فيما أقول .. وأكرر على مسمحك بأنه ليس خطرا وراء عملنا السلمى الصغير .. (ص ٣٧٦) .

ولذلك كان الجيل الجديد ممثلا في فهمى منفصلا كل الانفصال عن الجيل القديم ممثلا في أسرته .. على الرغم من محاولات الأسرة المستمرة كلما بدت فرصة الى استدراجه الى الحديث والتسلية ، بيد ان ذلك لم يجد شيئا في التخفيف من التقوقع والاحساس بالغربة والانعزال بقول الكاتب :

هو احساس كثيرا ما يفصله عن آله وهو بينهم فيشعر بالغربة أو الوحدة رغم زحمة المجلس ، ينفرد بقلبه وحزنه وحماسته بين أناس لاهين ضاحكتين ، حتى نفى سعد يتخذون منه دعاية اذا لزم الأمر . اختلس منهم النظرات تباعا فوجدهم راضين ، عائشة .. هائلة وان تكن تعبت قليلا بسبب الحمل ولكنها سعيدة بكل شيء حتى بتعبها ، خديجة .. متوثبة ضاحكة ، يا سيد .. صحة وعافية وغبطة . من من هؤلاء يكثر لحادث هذه الأيام .. من منهم يهمه بقى سعد أم نفى ، جلا الانجليز أم مكثوا . انه غريب ، أو غريب على الأقل بين هؤلاء . ومع ان هذا الاحساس كان يلقي منه عادة نفسا مسماحة فانه لم يلق هذه المرة الا حنقا وامتاعضا ، ربما كان ذلك لما عاناه في الأيام الأخيرة (ص ٤٠٨) .

وهكذا يسير خط الصراع الأساسى طوال الثلاثية لاعبا دور العمود الفقري في ربط أحداث القصة بظروف الشخصيات وتكوينها النفسى .. ولذلك لم يشتت الكاتب جهده في وصف الشخصيات الثانوية سواء من الخارج أو الداخل حتى لا يسير الخط الأساسى في طرق متعرجة يفقد القارئ امتاعه الدرامى بالتتابع فى الأحداث والشخصيات وبذلك تعاشى نجيب محفوظ الخطأ الذى يقع فيه كتاب الواقعية النقدية الأمينة الذين يهتمون بكل تفاصيل الشخصيات مهما كانت ثانوية أو تافهة في حد ذاتها مما يضيف أوراما الى جسم القصة تقلل من حيويتها وتدفع الدم في عروقها .. نأخذ على سبيل المثال شخصية ثانوية مثل شخصية أم حنفى

ونرى كيف يقدمها الكاتب بطريقة سريعة ومحددة حتى لا يشتت تفكير القارئ :

امرأة فى الاربعين خدمت وهى صبية بالبيت وفارقتة للزواج تم عادت اليه بعد طلاقها - وبينما نهضت الخادم لتعجن عكفت أمينة على اعداد الفطور (ص ١٤) ثم يضيف فى مكان آخر لمسة سريعة عن نفس الشخصية :

وهى امرأة بدنية فى غير تنسيق ولا تفصيل ، نما لحمها نموا سخيا فراعى فى نموه السمينة فحسب وأهمل اعتبارات الجمال ، بيد أنها رضيت عنه كل الرضا لانها كانت تعد السمينة فى ذاتها الجمال كل الجمال . ولا عجب فقد كان كل عمل لها فى البيت يكاد يعد ثانويا بالقياس الى واجبها الأول وهو تسمين الأسرة - أو بالأحرى انائها - بما تعد لهن من « بلابيع » سحرية هى رقية الجمال وسره المكنون ، ومع ان اثر البلابيع لم يكن ناجما دائما الا انه برهن على جدارته فى أكثر من مرة فاستحق ما يناط به من آمال وأحلام - فليس عجيبا بعد هذا ان تسمن أم حنفى . على ان سميتها لم تقلل من نشاطها ، فما ان أيقظتها سيدتها حتى نهضت بنفس متفتحة للعمل ، وخفت الى « ماجور العجين » (ص ١٥) .

وبالرغم من ان الشخصيات الثانوية تتكامل من امام أعيننا بهذه اللمسات السريعة المتفرقة فى أماكن مختلفة من الفصول الا انها لا تثقل البناء الرئيسى للقصة ولا تجعله ينوء بحملها لان مركز الثقل موجود أساسا فى شخصيات أسرة السيد أحمد عبد الجواد وباقي الشخصيات تقوم بدور الخلفية الاجتماعية لتساعد على خلق الجو الفنى الذى تسير فيها أحداث القصة وتشكل متفاعلة معه وتتيح للقارئ أن يعيش بحواسه ووجدانه داخل البناء العظيم ..

وكان عنصر الوراثة فى الرواية عاملا كبيرا فى ربط الشخصيات وبالتالي تصرفاتها الناتجة عن تفكير معين يشكله هذا العنصر ويؤثر على تيار الوجدان داخلها لدرجة ان القارئ يحس ان مثل هذه الشخصيات لا يمكن أن تصرف الا بالطريقة التى تصرفت بها فى الرواية .. ولذلك خلت الرواية عموما من عنصر المفاجأة الذى تحفل به الروايات البوليسية التى تركز على العقدة ثم حلها بطريقة لم تخطر على بال القارئ فالشخصيات هنا تصرف تحت تأثير عاملين : عامل بيولوجى وآخر اجتماعى ..

فالعامل البيولوجي المتمثل في عنصر السورانة يفرض على الشخصيات طريقه تفكير معينة ووجدانا من نوع معين .. فمثلا ياسين لم يكن ليتصرف تلك التصرفات المتطرفة الا لانه ورث عن ابيه الاندفاع وراء الملذات والصبوبات وعن أمه الجرى وراء الجنس دون النظر الى الشخص نفسه .. فالمسألة متركزة أساسا في الانسجام الجنسي كفاية في حد ذاتها ولم يقدر لذلك دفعا اذ ان عنصر الوراثية نوع من القدر الذي لا يستطيع الانسان أن يتحدها ولذلك سارت معظم الشخصيات في الطريق المرسوم لها من قبل دون أن تبتعد عنه .. وكان نتيجة ذلك ان الشكل الفني للرواية خلا من التواءات البارزة والايقاعات الصاخبة البعيدة عن الهارمونية البديمة المتمثلة في الثلاثية .. وأحس القارئ بالتوافق النغمي يسير داخل جمل موسيقية متوازية متوازنة لا يوجد نشاز في واحدة منها .. وبالرغم من خلو الرواية من عنصر المفاجآت والتشويق الا أن الامتاع هنا كان يصدر من أسلوب الكاتب في خلق عالم الشخصية الخارجي والداخلي في لحظة واحدة حتى لا يملك القارئ الا أن يعيش ويستمتع بلحظات الخلق التي لا بد أن استمتع بها الكاتب من قبل .. على سبيل المثال : ما أمتع اللحظات التي تتبنا فيها ياسين وهو يسير في الشارع بملابسه الانيقة الآخذة حظها من العناية الفائقة ومنشئته العاجية التي لا تفارق يده صيفا أو شتاء وطربوش طويل مائل يمنة حتى يكاد يمس حاجبه ومن عادته أيضا اذا سار أنه كان يرفع عينيه دون رأسه مستطلعا ما وراء النوافذ لعل وعسى ، فلم يكن يقطع طريقا حتى يشعر في نهايته بما يشبه الدوار من كثرة تحريك عينيه ، اذ كان ولعه بالتهام النسوة اللاتي يصادفنه داء لا شفاء منه ، فهو يتفحصهن مقبلات وتتبع عيناه أردافهن مدبرات ، ويظل في قلقه كثور هائج حتى ينسى نفسه فلا يعود يتدبر مدارة مقاصده .. فقد كانت حيويته من العنف بحيث ملكت عليه فراغه كله ، فلم تدع له وقتا يستريح فيه من استغزازه وشعر دائما بالسنتها تلهب حواسه ووجدانه ، وكأنها عفريت يركبه ويوجهه حيث يشاء بيد انه عفريت لم يخفه أو يضيق به ، ولم يود الخلاص منه ، بل لعله رام منه المزيد . يقول نجيب محفوظ بالحرف الواحد :

« عادت عيناه الى الذبذبة غير مفرقة بين الهوانم وبائعات الدوم أو البرتقال ، اذ كان العفريت الذي يركبه مولما بالنساء كافة ، متواضعا يستوى عندئذ الرفيع والوضيع منهن . فبائعات الدوم والبرتقال على سبيل المثال - إن تشابهن الأرض التي يقتعدونها لونا وقذارة لا يخلين أحيانا من

ميزة حسن ، كنديين ناهدين أو عينين مكحولتين وماذا يروم غير هذا ٩٩
(ص ٦٣) .

فنعصر الوراثة الذى أخذه عن وائديه جعل الحب عنده ليس إلا تلك الشهوة العمياء أو هذه الشهوة المبصرة وهى أسمى ما عرف من ألوانه . . وطبيعى أن يؤثر هذا بطريقة فعالة على وجدانه وتفكيره . . فعندما كان ينرقب زنوبة العوادة وهى ترفع قدمها الى أعلى العجلة لكى تركب العربة يقول لنفسه :

« آه لو تفوخص بى الأريكة فى الأرض مترا . . رياه . . ان وجهها أسمر ولكن لحمها المكنون أبيض . . أو شديد الميل للبياض . . فكيف يكون الورك . . وكيف يكون البطن . . البطن ياهوه . . » وثبتت زنوبة راحتها على سطح العربة وتحاملت عليهما حتى خبطت ركبتيها على حافة العربة ثم مضت تتحرك رويدا على أربع . . « يا لطيف . . يا لطيف آه لو كنت على باب البيت . . أو حتى فى دكان محمد الطرابيشى . . أنظر الى ابن الكلب كيف يحملق فى الطابية بعينيه . . ما أجدر أن يسمى نفسه منذ اليوم محمد الفاتح . . يا لطيف . . يا منقذ (ص ٦٦) .

هذا من جهة العامل البيولوجى . . أما من جهة العامل الاجتماعى فكان لطلاق أبيه من أمه آثار غير طيبة على مستقبله . . فلم يستطع أن يكمل تعليمه وقنع بوظيفة كاتب مدرسة النحاسين . . فتوقف تفكيره وطوبوحه عند هذا الحد ولم يحاول النظر الى آفاق جديدة بعيدة يجد فيها متعة لروحه التى لم يجدها طوال الثلاثية بل ظل الحيسوان الذى يقطن داخله ينهش روحه ويشعل جسده حتى زين له أن يعتدى على أم حنفي العجوز اليتيمة ونور جارية زوجته . . فلو أتاحت له فرصة الثقافة التى أتاحت لكمال بعد ذلك فى « قصر الشوق » لسمت عواطفه وتطهرت نفسه من أدران الجنس . . وكانت وظيفته أيضا من ضمن العوامل الاجتماعية التى شجعت الجانب الجنسى فى شخصيته . . فالوظيفة الكتابية خاصة والادارية عامة لا تستهلك من الانسان تفكيرا أو ابتكارا بل هى روتين يومية يسير على وتيرة واحدة لا تتغير . . فلا غرو أن يلجأ الانسان فى هذه الحالة الى أفكار الجنس وخيالاته ان لم تكن ثقافته تساعد على أن يحلق فى آفاق عالية من السمو والفن والالهام .

فياسين كان يحلو له تتبع زنوبة العوادة عندما كانت الظلمة تفتشى الطريق الضيق . . وتغلق كثرة من الدكاكين أبوابها ، وكانت غالبية المارة من جمهور العائدين الى بيوتهم منهوكى القوى . فيجد ياسين بين

الظلمة والجمهور المتعجب متسعا لانعام النظر والأحلام فى أمن ودعة ..
« اللهم لا تجعل لهذا الطريق من نهاية ، ولا لهذه الحركة الراقصة من
ختام يا لها من عجيبة سلطانية جمعت بين العجرفة والطف يكاد البائس
مثل يحس بطراوتها وشدهتها معا بالنظر المجرد .. وهذا المفرق العجيب
الذى يشطرها تكاد تنطق الملاءة عنده .. وما خفى كان أعظم .. انى
أدرك الآن لماذا يصلى بعض الناس ركعتين قبل أن يبني بعروسه ..
أليست هذه قبة ؟ .. بلى وتحت القبة شيخ .. وانى لمجذوب من مجاذيب
هذا الشيخ .. ياهو .. ياوعدى (ص ٦٦)

ويحرص نجيب محفوظ على اظهار أثر العامل الاجتماعى فى نفسية
ياسين وهو اجسه فقلة حظه من الثقافة وبيئته الاجتماعية المحدودة جعلت
أفكاره تدور فى فلك محدود ودائرة مغلقة وهى دائرة الجنس فى أحط
صورة .. فعلى سبيل المثال يقدم لنا الكاتب فى الفصل التاسع والثلاثين
ياسينا مترقبا بيت زنوبة العوادة وهو يجلس على قهوة سى على لعلها
تفتح الشباك حسب ما اتفقا عليه كعلامة لحلوا المنزل .. ودخوله
عندها .. يقدم لنا نجيب محفوظ هواجس ياسين فى قالب درامى رائع
يكاد ينبض أمامنا بالحياة فكانت افتتاحية الفصل كالاتى :

الم يثن الأوان يابنت المركوب !؟ ذبت يامسلمين ، ذبت كالصابونة
ولم يبق منى الا رغوة ، هى تعلم بهذا ولا تريد أن تفتح النافذة .. تدلى
تدلى يابنت المركوب الم نتفق على هذا الميعاد ؟ ولكن لك حق .. فردة
ثدى من صدرك تكفى لحراب مألطة وفردة الية تطير من هندنبرج ، عندك
كنز ، ربنا يلف بى وبكل مسكين مثل يؤرقه الثدى الناهد والعجيبة
المدملجة والعين المكحولة ، العين المكحولة فى الآخر ، اذ رب ضريبة ريافة
الروادف كاعب الثديين خير ألف مرة من عجفاء مسحاء مكحولة العينين ،
يابنت العالة وجارة التربعة .. تلك لقتك أصول الدلال وهذه تمدك
بأسرار الجمال ، لهذا ينهد ثديك من كثرة من عبث بهما من العشاق
اتفقنا على الميعاد لست أحلم ، افتحى النافذة ، افتحى يابنت المركوب ،
افتحى يا أجمل من اقشعرت لها سرتى ، ومص الشفة ورضع الحلمة
لانتظرن حتى مطلع الفجر ، ستجدينى طوع بنانك ، ان أردت أن أكون
مؤخر عربة الكارو الذى تتأرجحين عليه أكنه ، ان أردت أن أكون الحمار
الذى يجر العربة أكنه ، يا واقعتك يا ياسين يا خراب بيتك يا بن
عبد الجواد ، يا شماتة الاستراليين فيك يانا يا طريد الأزبكية وحبيس
الجمالية ، الحرب ياهوه ، شنها غليوم فى أوروبا ورحت ضحيتها أنا فى

النحاسين افتحى النافذة يا روح أمك ، افتحى يا روى أنا « (ص ٢١٥ ،
٢١٦) .

هكذا كان تفاعل العالمين البيولوجي والاجتماعي فى تحديد مجرى
الشعور داخل وجدان ياسين ٠٠ وما ينطبق على ياسين ينطبق على باقى
الشخصيات فى « الثلاثية » كلها مدروسة من الداخل قبل أن نعرفها
جيدا من الخارج ٠٠ فأين الواقعية الأمانة التى يتشدد بها النقاد ؟ ان
وصف أحياء الحسين والنحاسين وقاهرة المعز الدقيق بتفاصيله التى
تخفى عن الملاحظ العادى لا تمنى الواقعية الأمانة لأنها لم تطف على تيار
الشعور فى وجدان الشخصيات كلها ٠٠ فلم يخلق نجيب محفوظ كل
هذه الأجواء بتفاصيلها الدقيقة فى الرواية الا ليستغلها كخلفية اجتماعية
ومهاد لصورة الشخصيات النفسية ٠٠ ولذلك لم تغفل منه خيوط الرواية
بل ظل مسيطرا عليها كنتيجة لسيطرته على شخوصه وتصرفاتها دون أن
يتدخل فى شئونها الخاصة ٠٠ بل تركها تتحرك فى حدود طبيعتها
المرسومة لها ٠٠ فلم تخرج عنها ولم تحطم بناء القصة وفى نفس الوقت
ببت طبيعية ومنطقية مع نفسها لأن شكل القصة لم يكن منهارا أو ضعيفا
أو محدودا بل كان موسوعيا مثلما كان المضمون موسوعيا ٠٠ وساعد على
ذلك طول نفس الكاتب الروائى ٠٠

وبالتالى لا نستطيع أن نحكم على كاتب بأنه واقعى لأنه يهتم بنقد
المجتمع وإظهار تفاصيله وعيوبه ٠٠ لأنه ماذا يكون حكما عليه اذا كان
نفس الكاتب يقدم من حين لآخر فى عمله فصولا تعد من الأدب الرومانسى
والمرسوف فى الرومانسية ؟ هل نقول ان الكاتب يعد رومانسيا فى مثل
تلك الفصول ؟ كلا بالطبع ٠٠ فالحياة مليئة بالأشخاص الواقعيين
والرومانسيين والحالمين ٠٠ الخ وهى المنبع الذى ينهل منه الكاتب وبالتالى
لا بد أن يتأثر بمتناقضات الحياة نفسها من واقعية متطرفة الى رومانسية
مسرقة ٠٠ بل ان حياة الشخص الواحد تتأثر بهذه المتناقضات ٠٠ فهذا
الشخص الرومانسى قد تجده فى بعض تصرفاته واقعيا والعكس ٠٠ ومن
هنا نبغ خطر تميمات النقاد ٠ ودمغ هذا الكاتب بأنه واقعى والآخر
بأنه رومانسى ٠٠ فى ثلاثية نجيب محفوظ نجد الواقعية الاجتماعية
النقدية والواقعية النفسية والرومانسية الحاملة والرومانسية الثورية
والرمزية المسرفة فى الرمز والطبيعية التى تنتمى الى مدرسة زولا وهكذا
تجد ثلاثية نجيب محفوظ مليئة بالمحاسن والأضداد لأنها تنبع من صميم
الحياة ذاتها المليئة بالمناقضات التى صعب حلها على الفلاسفة والمفكرين

حتى وقتنا الحاضر .. فالكاتب العظيم دائما هو الذى يرتفع فوق المذاهب النقدية المحدودة ويكون له عالمه الخاص الذى تحكمه قوانينه التى تتبع من ذات وجوده بصرف النظر عن مذاهب الواقعية والرومانسية والرمزية والطبيعية .. الى آخره ..

وهنا يكمن سر خلود شكسبير .. فنحن لا نستطيع أن نعد شكسبير داخل نطاق مدرسة أدبية أو مسرحية معينة .. فمسرحة هو عالم خاص بذاته .. بشره وخيره بحبه وكراهيته وعطفه وحقه بتسامحه وانتقامه .. الخ فهل يستطيع النقاد أن يخضعوا عالما كاملا زاخرا بالحياة والعواطف المختلفة لمدرسة نقدية معينة ؟ كلا بالطبع .. وهذا المبدأ ينطبق على نجيب محفوظ فلا نستطيع أن نحكم عليه بأنه كاتب واقعى نقدى عندما يصف الحياة الاجتماعية فى الحسين والأزهر فى مطالع هذا القرن .. ثم نقول انه كاتب رومانسى عندما يقدم لنا قصة حب « فهمى ومريم » فى « بين القصرين » أو قصة حب « كمال وعائدة » فى « قصر الشوق » .. لابد اذن أن نفصل بين الكاتب وبين شخصياته فنحجب محفوظ ليس يواقعى عندما يصف أثر الجنس فى حياة ياسين مثلا وليس برومانسى عندما يصف تطلعات الروح فى حياة كمال عبد الجواد فهو فنان قبل كل شئ والفنان الأصل يرى الحياة خصبة زاهرة متدفقة مليئة بالتناقضات التى يكمن فيها سر الوجود نفسه عكس الناقد الذى يقسم البشر والأشخاص الى أنماط ومدارس. مما يجعل الحياة جافة فى نظره وهذا ما يتعارض مع نظرة الفنان المحسنة الى الحياة ..

وكما سبق أن أوردنا أمثلة لوصف الكاتب الواقعى لأثر الجنس فى حياة ياسين .. سنقدم الآن أمثلة من رومانسية فهمى وحبه لمريم .. لكى نبرهن على أن نجيب محفوظ ليس من الكتاب الذين نستطيع أن نخدمهم داخل نطاق مدرسة أدبية معينة . يقول الكاتب عن فهمى :

جلس يستعرض ما لاقاه فى يومه مستحضرا أقله كما وقع وأكثره كما كان يتمنى أن يكون . هكذا كان رايه أن يعمل نهارا وأن يحلم مساء ، تحدوه فى الحالىن أسمى العواطف وأفظمها حب قومه من ناحية والرغبة فى التقتيل والابادة من ناحية أخرى . أحلام يسكر بها وقتنا يطول أو يقصر — ثم يفيق منها على حسرة لاستحالتها وفتور لسخافة تصوراتها ، أحلام تنسج لحمتها وسداها من معارك يتقدم صفوفها كجان دارك ، واستيلاء على سلاح العدو ثم الهجوم عليه ، هزيمة الانجليز ، خطبة خالدة فى ميدان الاوبرا ، اضطراب الانجليز الى اعلان استقلال

مصر ، عودة سعد بن المنفى ظافراً ، لقاء بينه وبين الزعيم ، وكلمة الزعيم ، مريم بين شهود الافتتاح التاريخي أجل كانت أحلامه تتوج دانما بصورة مريم رغم انزوانها - طوال تلك الأيام - ففى ركن قصى من قلبه الذى شغلته الشواغل كما ينزوى القمر وراء السحب ابان العاصفة - ص ٣٤٦ ، ٣٤٧ .

يقول الكاتب فى مكان آخر فى وصف زفاف عائشة واطر ظهور مريم وانعكاسه على فهمي :

فوقع بصره على مريم وهى تسير وراء العروس مباشرة ومتألقة الثغر بابتسامة تحية للمكان كله ، لاهية بالزغاريد والورود عنه ، وقد شفق قناعها الحريرى عن ديباجة وجهها الصافى . فاتبعتها نظره بقلب خافق حتى أوراها باب الحريم ، ثم عاد الى مجلسه مزلول النفس كأنه قارب نعروض بفتة لاعصار ، بيد أنه كان قبل رؤيتها هادئ النفس لاهيا بشجون السحر شأن السالى الناسى والحق تمر به أوقات فيجد نفسه على هذه الحال من السلو والنسيان كان قلبه يستجيم من العناء ، ولكن ما أن تخطر خطرة او تهفو ذكرى ، او يجرى اسمها على لسان او او ، حتى يخفق فؤاده الما ، ويزفر الحسرة تلو الحسرة ، كالفرس المسوس الملتهب تجئ عليه فترة فيسكن الله حتى اذا هرس لقمة او مس جسما صلبا انفجر به الالم وهناك يقرع الحب اضلعه من الداخل كأنما يروم متنفسا ، صائحا بأعلى صوته انه لا يزال حبيسا لم يطلق سراحه انزعاء والنسيان . ص ٢٣٠ .

وفى نفس حفلة الزفاف يقول الكاتب :

وحدث فى فترة الاستراحة ان ترامى صوت العالمة الى مجلس الرجال من النوافذ المطلة على الفناء وهى تغنى « حبيبى غاب » فنشط الى السماع باهتمام شديد وجمع حواسه كلها فى النغمات ، لا لأن صوت جلييلة اعجبه ولكن لظنه ان مريم تنصت اليها فى تلك اللحظة لأن الجملة الفنائية تخاطب أذنيهما فى وقت واحد معا ، لأنها ألقت بينهما على حال واحدة من الانصات وربما من الاحساس ، لأنها خلقت لهما موعدا يلتقيان فيه بروحيهما ، وحمله هذا كله على احترام الصوت وحب النغمات كى يجتمع بها فى احساس واحد ، وحاول طويلا أن ينفذ الى نفسها بالرجوع الى نفسه ، أن يتلمس ذبذبات تأثرها بمتابعة ذبذبات تأثره ، ليعيش فى ذاتها يستخبر الجمل الفنائية عن آثارها فى النفس المحبوبة ، ماذا تركت فى قلبها جملة « حبيبى غاب » « أو » بقي له زمان مابعاتش جواب ؟ « ترى هل غابت فى ليلج الذكريات ؟ .. أو لم تنحسر موجة منه عن وجهه ؟ .. ألم ينقبض قلبها لشكة الم أو وخزة حسرة ؟ م لها سادرا

طوال الوقت لا يجد فى النعمة الا فرحة الطرب ؟ ٠٠ وتصورها وهى نهب
انتباهها للنغم سافرة متبرجة الحيوية او ثفرها يفتى عن ابتسامة كتمك
التي لحها على شفيتها عند مجيئها فآلمته لانه توسم فيها رمز السلو
والنسيان ، او وهى تحدث احدى اختيه كما يحلو لها كثيرا وهو
ما يجسد هما عليه على حين لا يجد أن فيه الأمر الذى يدهشه لحد الانزعاج
الا حديثا عاديا كسائر الاحاديث التي يشتبكان فيها مع غيرها من فتيات
الجيران كأنها مجرد « فتاة » من فتيات الجيران ، وكيف يلقاها بترحيب
عادي دون أن يضطرب لهما نفس كما يلقى هواء فتاة عابرة او أيا من
أقرانه طلبة مدرسة الحقوق ، وكيف يتحدثان عنها فيقولان : « مريم
قالت أو مريم فعلت » وينطقان بالاسم كما ينطقان بأى اسم (صر ٢٣٢) .

فى مثل هذه الفصول لا نستطيع أن نعت الكاتب بالرومانسية
لوصفه تصورات فهمى وهواجسه الرومانسية ٠٠ لسبب بسيط هو أن
الرومانسية هنا رومانسية فهمى وليست رومانسية نجيب محفوظ ٠٠
لانه لو كانت هذه هى رومانسية الكاتب نفسه لخرج عن الشكل المرسوم
للرواية وواصل مثل هذه الشطحات الحاملة لحسابه الخاص ٠٠ لكن لانه
كأى كاتب كلاسيكى ألزم نفسه بشكل معين يفرضه جوهر المضمون جعل
لكل شخصية مجالا لا تتجاوزه وتحطم الشكل البديع للرواية كنتيجة
لذلك ٠٠ ولذلك نرى واقعية نجيب محفوظ تسير جنبا الى جنب مع
رومانسيته ومن هنا تزخر الثلاثية بالحياة المتدفقة فى الشخصيات .

هذه الحياة المتدفقة نجدها مثلا فى شخصية خديجة ٠٠ فهى سمراء
وفى قسمات وجهها تنافر ملحوظ مما يجعلها تياس فى أن يتقدم لها أى
رجل ٠٠ وهى أيضا تعيش فى مجتمع يفرض عليها كتمان عما يجيش
فى صدرها من أحاسيس فكيف يجعلها نجيب محفوظ تنفس عن
مكبوتاتها ؟ ٠٠ انه يلجأ فى ذلك الى سيكولوجية الحلم وما تحويه من
رموز حتى يساعدها على أن تعبر عما يعمل فى فؤادها من آمال دون
الخوف من الاستهجان الذى ربما كانت تقابل به اذا تكلمت بصراحة
يقول الكاتب :

وكانت ساعة الفطور من الأوقات النادرة التي يخلن فيها الى
أنفسهن ، فكانت أخلق الأوقات بالكاشفة ونفض السرائر خاصة فى
الأمر التي يدعو الى كتمانها عادة الحياء البالغ الذي تنسم به مجالس
الأسرة الحاوية للجنسين . وكان لدى خديجة ما تقوله رغم انها كما فى

الأكل فقالت بصوت هادئ يختلف كل الاختلاف عن الصوت الذى كانت
تزعق به منذ حين قصير :

- نينه ٠٠ حليت حلما غريبا ٠٠

فقالت الأم قبل أن تزدد لقميتها مبالغة فى اكرام ابنتها المخيفة :

- خير يا بنتى ان شاء الله ٠٠

فقالت خديجة باهتمام مضاعف :

- رأيت كائى أمشى على سسور سطح ، ربما كان سطح بيتنا أو

غيره ، وإذا بشخص مجهول يدفعنى فاهوى صارخة ٠٠

وامسكت أمينة عن تناول طعامها فى اهتمام جدى فلزمت الفتاة

الصمت قليلا لتستأثر بأكبر قدر من الاهتمام حتى تمتمت الأم :

- اللهم اجعله خيرا ٠٠

وقالت عائشة وهى تغالب ابتسامة :

- لم أكن أنا الشخص المجهول الذى دفعك ٠٠ أليس كذلك ؟

وخافت خديجة أن يفسد الجو بالمزاح فصاحت بها :

- انه حلم وليس لعبا فكفى عن هذرك ٠٠ ثم مخاطبة أمها ٠٠

هويت صارخة ولكن لم أرتطم بالأرض كما توقعت بل وقعت على جواد

حملنى وطار ٠٠ وتنهدت أمينة فى ارتياح كأنما أدركت ما وراء الحلم

واطمانت اليه ، وعادت الى طعامها مبتسمة ، ثم قالت :

- من يدري يا خديجة ؟ ٠٠ لعله العريس (ص ٢٨ ، ٢٩) وبهذه

الطريقة يتيح لنا الكاتب أن نطلع على حياة الشخصية الداخلية

وما يدور فيها من آمال وأفكار دون أن يقرر هذا بنفسه بل يترك

الموقف يقدم نفسه بنفسه الى القارئ ٠٠ ومن هنا تبدو أمامنا

الشخصية حية نابضة تزخر بالحياة ويجرى فى عروقها الدم دون أن

تخرج عن النطاق المرسوم لها داخل الشكل العام للرواية ٠٠

مثال آخر على الطريقة التى تساعد الكاتب على ابداع هذه الحيوية

داخل شخصياته وهى التناقض بين التصرف الخارجى والاجساس الداخلى

من تأثير الظروف المحيطة وضغطها على الشخصية مما يساعد القارئ

بالتالى على أن يرى الشخصية من الداخل والخارج فى لحظة واحدة ٠٠

يقول الكاتب فى وصف المقابلة بين ياسين ووالده السيد أحمد

عبد الجواد .. عندما وافق السيد عبد الجواد على طلاق ابنه ياسين من زوجته ابنة السيد محمد عفت ابقاء على صداقة قديمة ولانه وافق حل في ذلك الوقت على الأقل .. قال ياسين بلهجة حرص الحرص كله على أن ينقيها من أى أثر للاحتجاج أو الاعتراض كأنما يريد بها أن يذكره بما عسى أن يكون أنسب :

— ثمة طريقة لمعالجة الزوج الناشز ..

شعر السيد بشعور ابنه فأدركه التأثر ، ولذلك لم يخل عليه ببعض ما يدور فى نفسه ..
فقال له :

— اعلم ذلك .. ولكنى اخترت أن نكون من الكرماء ، محمد عفت تركى حجرى ولكن قلبه من ذهب ، هذه الخطوة ليست الأخيرة ، ليست النهاية ، لم أغفل مصلحتك وإن كنت لا تستاهل خيرا ، دعنى أتصرف كما أشاء ..

ثم يلقي الكاتب الضوء على ما يدور داخل ياسين فيقول :

— كذا تشاء .. منذا يرد لك مشيئة ؟ .. تزوجنى وتطلقنى ..
تحبينى وتيتينى لست هنا ، خديجة عائشة فهى ياسين .. الكل واحد ، الكل لا شئ ، انت كل شئ .. كلا .. لكل شئ حد ، لم أعد طفلا ، رجل مثلك سواء بسواء ، أنا الذى أقرر مصيرى ، أطلق أو أودعها بيت الطاعة ، تراب عفت وزينب وصداقتكما ..

سأله أبوه :

— مالك لا تتكلم ؟ ..

فقال دون تردد :

— أمرك يا أبى ..

ثم يقرأ القارئ ما يدور داخل وجدان ياسين :

— أى عيشة وأى بيت وأى أب ، زجر وتأديب ولصالح ، أجزر نفسك .. أدب نفسك .. انصح نفسك ، أنسميت زبيدة ؟ .. وجلييلة ؟ .. والفناء والشراب ؟ .. ثم تطالعنا بعمامة شيخ الاسلام وسيف أمير المؤمنين ، لم أعد طفلا ، اعتن بالقصر ودعنى وشائى ، تزوج .. أمرك يافندم ، طلق .. أمرك يافندم .. ملعون أبوك (ص ٣٦٢) .

وكان من نتيجة تركيز العدسة على الداخل دائما ان بدت لنا الشخصيات واضحة كل الوضوح لا غموض ولا إبهام ولا أضواء باهتة بل كل موقف محدد ومرسوم بيد بارعة تدرك تفاصيله وفائدتها في الأثر الكلي الذي يتركه الموقف في نفس القارئ. وبإضافة كل أثر الى آخر ينتج عندنا الأثر العام الذي يتركه الشكل الكلي للعمل الفني بهارمونيته البديعة وتناسقه الأخاذ وعضويته الفعالة بحيث نحس عندما تنتهى منه بأن شيئا ما في النفس قد تغير عنه عند بدء القراءة ..

ومما ساعد أيضا على تكوين الأثر العام للشكل الكلي هو احساس الكاتب نحو شخصياته .. فهو يحولهم دائما بحبه وعطفه .. فليس هناك شر خالص أو خير خالص بل حياة زاخرة بالمتناقضات وهذا يتركز في شخصية السيد أحمد عبد الجواد عميد الأسرة فهو يحرص الحرص كله على احترام الجيران احتراماً مثالياً ولذلك كان متردداً في تكوين علاقة شائنة مع أم مريم .. لأنه لا يقبل بحال أن يحيد عن مبادئه في تقديس الأعراض عامة وما يمس الأصدقاء والجيران منها خاصة ، لهذا لم تسود صفحته نقطة واحدة يمكن أن يخزى بها أمام صديق أو جار أو أحد من الأهل على إفراطه في العشق والصبوات ، ولم يزل ذاباً أن يخاف الله في لهوه كما يخافه في جده فلا يبيع لنفسه إلا ما يراه مباحاً أو في حدود الهفوات . لا يهني هذا أنه أوتي إرادة خارقة تعصمه من الأهواء ، ولكنه لهج بالهوى المبذول ، وصان طرفه عن الحرمات حتى أنه لم يعتمد النظر الى وجه امرأة من حيه طوال عمره ، على أنه مما يذكر له أنه صد مرة عن هوى متاح رحمة بأحد معارفه ، اذ جاءه يوماً رسول يدعو الى لقاء أخت ذلك الرجل وهي أرملة ولكنه صرف الرسول متلطفاً كمادته ثم قاطع الطريق الذي يوجد به البيت أعواماً متصلة . ولعل أم مريم كانت أول تجربة - عرضت لمبادئه - يكابدها بعينييه ، ومع أنها أعجبت به إلا أنه لم يستجيب لنوازع الهوى ، وغلب صوت الحكمة والوقار ، صائناً سمعته التي يتحدث بها الناس عن مواطن المؤاخذه ، كان هذه السمعة الطيبة آثر عنده من اقتناص للذة موقية ، متعزياً في نفس الوقت بما يتاح له من حين لآخر من غراميات مأمونة المواقب . وهذه الروح الراحية للعهد المخلص للآخوان لا تزياله حتى في مغاني اللهو والشهوات فلم يؤخذ عليه أبداً أنه سطا على محظية صاحب أو طمع بطرف الى خليله صديق ، مؤثراً الصداقة على الأهواء ، لأنه كما اعتاد أن يقول « الصديق ود دائم والعشيق هوى عابر » ، ولهذا قنع بانتقاء خليلاته ممن يجدهن بلا خليل ،

أو ينتظر حتى تنقطع علاقة فينهض لانتهاز فرصته وأحيانا يستأذن الحليل القديم قبل أن يتودد الى من كانت خليلته ، مواصلا العشق في سرور لا يشوبه الندم ولا تكدر صفوه احدى النفوس ، أو بمعنى آخر انه نجح في التوفيق بين « الحيوان » المتهالك على اللذات وبين « الانسان » المتطلع الى المبادئ العالية توفيقا اثتلافيا يجمعهما في وحدة مسجمة لا يطفى أحد طرفيها على الآخر كما وفق من قبل في الجمع بين التدين والغواية في وحدة خالية من الاحساس بالذنب والكبت معا . ولذلك كان قانون الوراثة عادلا معه عندما منحه ابنه ياسين المنطلق وراء الشهوات والباحث عن اللذات لأنه ثمرة زواج هنية الشهوانية بأحمد عبد الجواد . فلا غرو أن يتفاعل الجانب الشهواني في شخصية عبد الجواد مع هنية لينتج ابنا لا يجد أى متعة في الحياة الا في احضان المرأة .

لذلك راح ياسين يتخيل مجلس السيد كما رآه في حجرة زبيدة بين الكأس والعود فما يدرى الا وقد وثبت الى ذهنه فكرة غريبة لم تخطر على باله من قبل على شدة وضوحها فيما رأى ، تلك هى التشابه بين طبيعتى أبيه وأمه : طبيعة واحدة فى شهوانيتها وجريها وراء اللذة فى استهتار لا يقيم وزنا للتقاليد ، ولعل أمه لو كانت رجلا لما قصرت عن أبيه فى الهلج بالشراب والطرب أيضا . لذلك انقطع ما بينهما - أبيه وأمه - سريعا فما كان مثله أن يطبق مثلها وما كان لمثلها أن تطبق مثله ، بل ما كانت الحياة الزوجية لتستقيم له. لولا وقوعه على زوجته الراهنة : ثم ضحك ضحكة لم يتح لها روعة من هذه « الفكرة الغريبة » روحا من السرور « عرفت الآن من أكون ، لست الا ابن هذين الشهوانيين ، وما كان لى أن أكون غير ما كنت » (ص ٢٦٤) .

وكان قانون الوراثة عادلا معه أيضا عندما منحه ابنه فهمى الرومانسى الذى يرى سمو نفسه فى تطوعات روحه الى آفاق نورانية بعيدة . لأنه ثمرة زواج أمينة التى تمثل الروح التى لا تعرف الشهوات بأحمد عبد الجواد . فلا غرو أن يتفاعل الجانب المتسامى المتطلع الى المبادئ المثالية فى نفسية عبد الجواد مع أمينة لينتج ابنا لا يجد أى متعة فى الحياة الا فى مثالية الحياة وتقديس الحب والتطلع الى أحلام وردية من الصفاء والجمال والنقاء . وفى « قصر الشوق » تتجسد هذه الصفة أكثر فاكثر فى كمال عندما يقع فى حب عابدة شداد ابنة البك الأرستقراطى . فكان حب عابدة لمعبوده لا يرى فيه أى جانب من الجنس أو الشهوة أو حتى مجرد الرغبة .

فكان من نتيجة سير النهر في هدوء وتففره الى فروع أخذت من المنبع صفات وتركت أخرى اننا لا نجد إيقاعات صاخبة أو تنويعات تصم الأذان ٠٠ بل الأبناء يأخذون ويتوارثون عن الآباء صفات ليس في وسعهم أن يغيروها أو في طاعتهم إلا أن يسيروا وفقا لارادة قانون الوراثة فخلت الرواية من الأبيض والأسود أو الخير والشر بل اختلطت الألوان بعضها ببعض وامتزجت الأحاسيس ٠٠ ومن هنا كان الشكل العام للرواية يزخر بالخصوبة والتدفق والحيوية التي قل أن نجد لها نظيرا في الأدب العربي المعاصر ٠٠ فبالرغم من خلو الرواية من العقدة المفتعلة وعنصر المفاجأة الدخيل فالقارئ يستمرى قراءتها باستمتاع وشغف حتى نهاية الثلاثية على الرغم من انها أطول « رواية » كتبت في الأدب العربي حتى الآن ٠ لأن الشكل الفني عبارة عن بناء ضخم مليء بالخصوبة والتدفق لدرجة أن القارئ لا يبدأ في القراءة حتى يحس بهذه الخصوبة والتدفق قد انتقلت الى نفسه واحتواه البناء وأصبح فردا من أفراد أسرة السيد أحمد عبد الجواد ٠٠ الفرق الوحيد بين القارئ والشخصية أن القارئ يفعل بالشخصية من وراء الكواليس أما الشخصية فتتفعل بالحدث على المسرح نفسه ٠

وبالرغم من أن نجيب محفوظ قد اضطر الى ادخال الجانب التاريخي في الجزء الأخير من « بين القصرين » ووصف أحداث ثورة ١٩١٩ وصفا دقيقا ٠٠ إلا أنه لم يترك المسادة التاريخية تتحكم في السرد الدرامي للأحداث بل قص الأحداث كلها من خلال وجدان فهمي نفسه الذي اشترك في المظاهرات واستشهد في نهاية الرواية برصاص الانجليز ٠٠ وبذلك أخذ السرد التاريخي جانبا عضويا في تكوين جسم الرواية وابتعد بالتالي عن أسلوب السرد التاريخي ٠٠ واجتهد نجيب محفوظ كفنان ألا يبدى وجهة نظره كمفكر أو ككاتب سياسي في الأحداث التي جرت بعد نفي سعد زغلول وأصحابه فهو يلتزم حيادية الفنان وموضوعيته في وصف الانجليز وتحليل شخصياتهم عندما كان كمال صغير الأسرة يذهب الى معسكرهم أمام منزله لكي يتحدث معهم ويقضون وقتا طيبا معه ويمتنعونه شيكولاته في نهاية كل زيارة ٠٠ يعود بعدها الى المنزل فخورا بما حصل عليه من جنود الاحتلال ٠

وهنا تتضح نظرة الكاتب الانسانية الشاملة وبالذات عندما كان كمال يرفع عقيرته بالفناء قائلا :

بدي أروح بلدى

ياعزيز عيني

السلطة خدت ولدى

ياعزيز عيني

كان الجنود يتطلعون اليه فاغرى الأفواه ضاحكي الأسارير تلاحق
كفهم ترديده بالتصفيق ، وكان أحدهم قد تأثر بما أدركه من بعض معاني
الأغنية فراح يهتف « أروح بلدى .. أروح بلدى » (ص ٣٥٢)

فالكاتب لا يوجه دعاية معينة بل يقدم موقفا إنسانيا خالصا لا فرق
فيه بين الانجليزى الذى يحن لبلده فى غربته والمصرى الذى يكافح فى
سبيل استقلال بلده .. كلهم فرضت عليهم ظروف قاهرة لا يد لهم فيها
الانجليزى يريد العودة والمصرى يريد طرده .. ولكن هناك قوى أكبر
منهما تتحكم فى مصيرهما ..

هكذا كانت قضية الشكل فى « بين القصرين » قضية متممة بالرغم
من ان الشكل فى حد ذاته لم يكمل نهائيا الا فى « قصر الشوق » ومن
بعدها « السكرية » .. ولكن الشكل فى « بين القصرين » يستطيع أن
يتكامل لوحده بهارمونيته الرائعة وتناسقه البديع .. بحيث يترك
القارئ وفى عقله هذا السؤال .

كيف وفق نجيب محفوظ الى منح « بين القصرين » شيكلا رائعا
متكاملا ؟ : فى الوقت الذى جعلها فيه جزءا من ثلاثية .. وفى نفس
الوقت كيف لم يؤثر اضافة « بين القصرين » الى الجزئين الآخرين فى شكلها
الخاص . أو فى شكل الثلاثية العام ؟ أسئلة لا يمكن الإجابة عليها الا بعد
دراسة قضية الشكل فى « قصر الشوق » ثم « السكرية » .. ثم فى
« الثلاثية » على نطاق واسع .

٢- قصر الشوق

يستمر النهر العظيم في سريانه في « قصر الشوق » بنفس التدفق الذى نبع به من « بين القصرين » .. حاملا على متنه القارىء في رحلة عبر وجدان أسرة السيد « أحمد عبد الجواد » .. ولكن احساس القارىء يتغير تجاه الأحداث اذ ان « التنبؤ » قد تغير عنه في « بين القصرين » .. فبعد ان كان التنبؤ سريما ومتدفقا وحارا كنتيجة للحياة المتدفقة من أحمد عبد الجواد الذى فارق سن الشباب ولم يفارق اندفاعه وطيشه تغيرت سرعة التنبؤ في « قصر الشوق » وأصبحت بطيئة حانية مع شئ من اللين نظرا لمرور الزمن والصدمة التى أصيب بها عبد الجواد بوفاة ابنه فهمى .

وبالرغم من أن الافتتاحية هنا هى نفس الافتتاحية « بين القصرين » الا ان القارىء يحس بوطأة الزمن ومروره على كاهل أحمد عبد الجواد .. يقول الكاتب عن عودة أحمد عبد الجواد اليومية الى منزله :

فرقى فى السلم بدا على الدرابزين ايقاعا خاصا غدا ينم عنه كما تنم عنه سماته . وعند رأس السلم بدت أمينة والمصباح فى يدها ، حتى اذا انتهى إليها توقف وصدره يعلو وينخفض ريثما يسترد أنفاسه . ثم حياها تحيته المألوفة قائلا :

— مساء الخير ..

فخضمت أمينة ، وهى تتقدمه بالمصباح :

— مساء الخير يا سيدى .

في الحجره هرع الى الكنبه فتهالك عليها ، ثم تخلص من عصاه
وخلع طربوشه وطرح قذاله على المسند ، ماذا ساقيه الى الامام حتى انحسر
جناحا الجبة عن قفطانة وكشف القفطان عن رجل سرواله المتداخلتين في
جوربه ، وأغض عينيه وهو يجفف بمنديل جبهته وخديه وعنقه . على
حين كانت أمينة تضح المصباح على الخوان ، ثم وقفت تترقب قيامه
لتساعده في نزع ثيابه ، وهي تنظر اليه باهتمام مشوب بقلق ، وتود
لو تواتيها شجاعتهما فتسأله أن يعفى نفسه من الدأب على السهر الذي
لم تعد تنهض به صحته بالاستخفاف المهود قديما . ولكنها لم تدر كيف
تفصح عن أفكارها الأسيفة (ص ٣) .

لم يقرر نجيب محفوظ الموقف صراحة ولم يخبر القارئ بأن صدمة
وفاة فهمي ومرور الايام قد أثرت في حيوية أحمد عبد الجواد . بل ترك
الموقف يقدم نفسه بنفسه والشخصية تحيا وتحرك أمامنا دون أي تدخل
منه وبالتالي يجد القارئ نفسه وجهاً لوجه أمام الموقف . وهكذا لا يحس
بأنه انتقل من « بين القصرين » الى « قصر الشوق » ولكنه يحس بأنه
مازال في نفس الرحلة الرائعة في وجدان أسرة عبد الجواد التي بدأت
في « بين القصرين » ولن تنتهي الا في « السكرية » . ولا يقتصر الموقف
على الإيحاء من الخارج . بل ينتقل الكاتب كما عودنا دائما الى الداخل
ليقدم لنا الصورة متكاملة الأبعاد . فلم يصف نجيب محفوظ مرور
الزمن وصفا حسيا فقط كما وجدنا في الافتتاحية ولكنه يؤكد الاحساس
عندما ينقلنا الى داخل وجدان أحمد عبد الجواد . عندما أدخل رأسه في
طاقة الجلباب الأبيض غلبه الابتسام فجأة :

« اذ ذكر كيف تقيا السيد على عبد الرحيم الليلة في مجلس الأنس ،
وكيف جعل يعتذر عن ضعفه ببرد أصاب معدته ، وكيف تصمدوا أن
يعيروا به زاعمين انه لم يعد يتحمل الشراب ، وانه ليس كل الرجال
من يستطيعون معاشره الخمر الى نهاية العمر (ص ٤) .

ولا يقتصر المؤلف على تأكيد الاحساس بمرور الزمن من خلال
شخصية أحمد عبد الجواد بل يركز العدسة بعد ذلك على الشخصيات
الواحدة تلو الأخرى فنرى أمينة مثلا وقد نحفت واستطال وجهها ، أو
لعله تراهي أطول مما هو لما حل بالحدين من رقة وقد انتشر المشيب
فيما انحسر عنه منديل رأسها من خصلات ، فأضفى عليها روح كبر أكثر
مما تستحق . وغلظت الشامة في وجنتها قليلا ، على حين نمت عيناها
على شرود مزج بالحزن . ثم ينقلنا الكاتب أيضا الى داخل وجدانها
فيقول :

كم اشتدت حيرتها لما طرأ عليها من تغير ، ولئن كانت قد رجحت به بادئ الأمر على سبيل التعزى الا أنها أخذت تتساءل فى قلق : اليسى همى فى حاجة الى صحتها ما دام فى العمر بقية ؟ هل والآخرى فى حاجة الى صحتها أيضاً ، ولكن كيف يعاد الشيء الى أصله ؟ ثم انها تقدمت سنين ، لعلها لم تكن بالكثرة التى تبرر هذا التغير ولكنها مما يترك أثرا ولا شك (ص ٤) .

وهكذا نحس بهذا القدر الجبار الذى يسمى الزمن وكأنه طاحونة رهيبة تدور بلا رحمة لا يهم ان كانت تطحن الأحياء فى طريقها أم لا . المهم انها تسير وتطحن كما قدر لها من بدء الخليقة . وهذا الاحساس يسيطر على الشكل العام للجزء الثانى من « الثلاثية » . لأن الانسان لم يصبح المسيطر على مقدراته ورغباته كما كان فى « بين القصرين » بل برز هنا فى « قصر الشوق » عنصر الزمن وانتقل بالتالى مركز الثقل من داخل الانسان الى خارجه . أو بمعنى آخر تضاعفت ارادة الانسان أمام ارادة الكون . ولذلك يغزو الزمن باقى شخصيات الثلاثية بلا رحمة وتحس بايقاع الزمن المتدفق الحار الحاد يتناقض مع الايقاع الخافت للأحداث الصادرة عن الشخصيات والتى لم تعد بعد قادرة على مجاراة تيار الزمن الرهيب .

ومن هنا يتأثر الشكل الروائى للثلاثية . فالصراع بين القديم والجديد يتخذ له شكلا آخر . فلم يعد للصراع المباشر وجها لوجه وجود كما وجدنا فى المواقف التى كانت بين أحمد عبد الجواد وابنه فهمى . بل لبدا بالتطور نحو الجديد يتخذ طابع الحتمية لأن إيقاع الزمن السريع والحاد متفق مع الجديد ويرجح كفته عن القديم . ومن هنا تبدأ كفة الجديد تتوازن مع كفة القديم بل تبدأ فى الميل بسبب عنصر الثقل المتفق مع تيار الزمن . ويستمر هذا التيار موجودا ساريا فى الثلاثية حتى يبدأ القديم فى الاندثار فى « السكرية » ويسيطر الجديد على الموقف كله . وهكذا دائما ينتصر التطور لأنه يقف مع تيار الزمن فى صف واحد .

وهكذا فالقديم يسيطر على الجديد فى « بين القصرين » ويتحكم فى مقدراته ولا يستطيع الجديد الثورة على ذلك لأنه لم يكن يملك بعد الأسلحة التى تمنحها له سنة التطور . ثم تعادل الكفتان فى « قصر الشوق » عندما يتقدم العمر بالجيل القديم . ثم تنقلب الآية فى « السكرية » وتنتصر سنة التطور بسيطرة الجديد على مقدراته . ويسير تيار الزمن لا يعبا بالذين كانوا مركز الثقل فى الحياة فى يوم من الأيام .

فلم يعد الانسان غاية فى حد ذاته بل أصبح مجرد علامات على الطريق نحو المصير المحتوم .. ينتهى بانتهاء الغرض منه .. وبذلك اندثرت أسطورة الانسان المخير الذى يختار مصيره بنفسه دون تدخل من قوى خارجة عن ارادته .

هذا الصراع بين القديم والجديد الذى يبدأ بسيطرة الجيل القديم ثم تعادل الكفتين ثم انتصار الجديد .. يتحكم فى مراحل بناء الثلاثية تحكما كبيرا حتى أن القارئ يكاد يرى أن أية شخصية وأى موقف وأية لمحة معينة لم ترد فى « الثلاثية » إلا لتأكيد هذا الخط وتعميقه وإظهاره بمظهر المصير المحتوم .. ولا نخفى سرا إذا قلنا أن القارئ يحس فى بعض الأحيان أن العمر يتقدم به هو نفسه بنفس الدرجة التى يتقدم بها العمر ببقاى شخصيات الثلاثية نظرا لسيطرة الكاتب الرائعة على هذا الخط وتعميقه بتقنيات أخرى من نفس اللون ممثلة فى الشخصيات والأحداث والمواقف المتعددة ..

ومأساة الجيل القديم أنه إذا لم يستطع السيطرة على الجديد لا يملك إلا أن يعود بذكرياته الى الماضى أيام السيطرة ويترحم عليها .. ويرجعوه الى الماضى يعلن بطريقة غير مباشرة أنه لم يعد مركز الدائرة بل هناك من يستعد لأن يحل محله ويتخذ مركزه لأنه يملك سلاح الزمن .. ولناخذ قطعة من وجدان أحمد عبد الجواد كمثال على ذلك :

ما أهنا الرقاد بعد التعب : أجل .. لا يخلو رأسه من نبض قارع، ولكن رأسه لا يكاد يخلو من شيء ما ، فليحمد الله على أى حال .. الصفاء الكامل ماضى مضى .. ثمة شيء نفتقده كلما خلونا الى أنفسنا ولكنه لا يعود، يلوح لنا من الماضى بذكرى شاحبة كهذا الضوء الخافت الذى تشف عنه شراعة الباب .. فليحمد الله على أى حال .. ولينعم بحياة يفبطله عليها الغابطون

ولكن ماذا قال محمد عفت ؟ ان ياسين يصول ويجول فى الأزبكية حتى سراديبها كانت الأزبكية معنى آخر حينما كان هو يصول فيها ويجول وهزه الحنين مرات الى معاودة بعض مشاربها أحياء للذكريات .. فليحمد الله على أنه علم بسر ياسين قبل أن يقدم ، والا لضحك الشيطان من أعماق قلبه الهازئ ، أو سمعوا الطريق للأبناء فقد شبوا عنها ، صدك الاستراليون أول الأمر ، وأخيرا هذا البغل الاسترالى (ص ٩) .

وكما علمنا نجيب محفوظ من قبل فى « خان الخليل » ان تيار الزمن يسير رغم كل شيء وأن الحياة تتقدم رغم المحن والكوارث .. نجد

هنا في « قصر الشوق » انه على الرغم من الكارثة التي أصيبت بها الأسرة بوفاة فهمي .. لم تكن تلك بمثابة نهاية العالم لها .. بل لم تكن إلا نهاية مرحلة من مراحل حياتها ، انتهت بانتهاء « بين القصرين » وبدء مرحلة جديدة في « قصر الشوق » .

نجد أمينة في مطلعها تسائل نفسها :

سلى الزعم الذى زعم بأنك لن تعيش بعده يوما واحدا ، عشت لتحلفى بتربته ، اذا زلزل القلب فليس معناه أن تزلزل الدنيا ، كانه نسي منسى حتى تزار المقابر . كنت ملء العين والنفس يابنى ثم لا يذكرونك الا فى المواسم ، أين أنتم يا هؤلاء ؟ كل مشغول بشواغله (ص ١٠) .

ثم فى لمحة أخرى سريعة نجدها تخاطب نفسها :

ثم ما هو أفزع من ذلك ؟ هو تمتعك بالحياة وحرصك عليها .. هذه هى الدنيا . هكذا يقولون . فتترددين ما يقولون وتؤمنين به . كيف جاز لك يوما بعد هذا أن تحنقى على ياسين براءه ومواصلته مألوف الحياة . مهلا ، الايمان والصبر .. سلمى الى الله ، فكل ما جاءك من عنده ، « أم فهمى الى الأبد » ، سوف أظل ما حييت أمك يابنى وتظل أبنى (ص ١١) .

وهكذا نجد أن تيار الشعور يزداد قوة فى « قصر الشوق » عنه فى « بين القصرين » فأصبحنا نرى الشخصيات غالبا من الداخل .. بعد أن فرغ نجيب محفوظ من وصفها من الخارج فى « بين القصرين » .. اذن : أين الواقعية الفوتوغرافية الأمنية التى يحلو للنقاد أن يتشددوا بها من حين لآخر ؟ ان تعميق خط الصراع الأساسى بين القديم والجديد يعتمد أساسا على الرحلة داخل وجدان الشخصيات التى تستحوذ على الجزء الأكبر من بناء « الثلاثية » أما الوصف الخارجى الأمين لواقع الحياة فى القاهرة فى مطلع هذا القرن .. فلم يكتب كفاية فى حد ذاته بل كمهاد اجتماعى أو خلفية نفسية لا يبرز هذا الخط الأساسى من الصراع .. وبالتالي لم يكن هدف نجيب محفوظ تقديم دراسة نقدية اجتماعية فى ثوب روائى أو أن يسمح المجتمع مسحا احصائيا بل كان هدفه الاول والاخير كفن أن يقدم لنا عملا فنيا كبيرا يكون بمثابة قطعة حية فى ضمير الشعب المصرى يرى فيها نفسه وتسرى فى وجدانه وتصبح فى النهاية جزءا من تراثه الحى الخالد ..

وكما كان القديم ممثلا فى شخصية أحمد عبد الجواد هو حجر الزاوية فى بناء « بين القصرين » .. نجد أن الجديد ممثلا فى شخصية

ابنه كمال مركز الثقل فى « قصر الشوق » تنبع منه معظم الاحساسات التى تغطي فصولا كاملة من وجدانه .. وخاصة ما يتعلق منه بقصة حبه الرومانسية لعائدة شداد .. فالرومانسية لم تكن تعرفها أسرة أحمد عبد الجواد وخاصة فى الحب .. كان الحب الصادر عن الشهوة هو كل مفهومها عن الحب متمثلاً خاصة فى شخصية أحمد عبد الجواد وابنه الأكبر ياسين .. ولكن أثر الثقافة والتعليم واتساع الأفق وتطور التفكير كان قويا فى الأبناء الذين نالوا قسطا وافرا منها فكان فهمى أول من بذر بذور الرومانسية فى « بين القصرين » وخاصة خلال قصة حبه لمريم ثم اندماجه فى الثورة المصرية واستشهاده برصاص الانجليز ..

بعد ذلك تطورت الرومانسية فى شخصية كمال أخيه الصغير على نطاق أوسع اذ أن اطلاعه العام وقراءاته الكثيرة فى اشعار المعرى والحيام وفلسفة شوبنهاور وبرجسون أثرت فى نفسيته وأطلقت عواطفه وأفكاره من عقالها مبهورا بهذا العالم البديع .. عالم الفكر وعالم الحب .. فأصبح ينظر الى عائدة وكأنها مخلوق بديع غريب استوى فوق الحياة يطالعا من عل بعينين هائمتين فى ملكوت لاندريه .. وينتهز الكاتب الفرصة ويأخذنا فى رحلة رائعة ممتعة فى وجدان كمال عبد الجواد لنخلق معه فى سموات الحب .. ولنعيش لحظات لم يعرف الأدب العربى الرومانسى اسمى منها ولا أرفع ولا داعى للمرة الثانية أن ندمغ نجيب محفوظ بالرومانسية فى هذا المجال . فالموقف يتطلب منه ذلك .. وهنا تظهر مقدرة الكاتب الموضوعية على إبداع الموقف وفصله بعيدا عن شخصيته .. وبالرغم من أن مثل هذه الرحلات النفسية فى وجدان كمال عبد الجواد تأخذ صفحات كثيرة الا أنها لا تثقل البناء وتحمله فوق ما يطيق .. لأن حجر الزاوية كائن فى هذه الصفحات . وعليها يقوم البناء شاهقا رائعا متناسقا يناطح السحاب . يقول كمال عبد الجواد لنفسه عندما سافرت عائدة مع أسرتها الى رأس البر :

انت شغلة من سعادة سادرة ، وأنا رماد من وجوم وكأبة ..
تحظين بحرية مطلقة أو تلعين لسنن فوق مداركنا ، وأنا أدور فى فلكك مجذوبا . بقوة هائلة كأنك الشمس ، وكأننى الأرض .. هل وجدت عند الشاطئ حرية لم تنعمى بها فى مضائق العباسية ؟ .. كلا وحق قدرك عندى .. لست كالآخرى .. فى حديقة القصر ، والطريق آثار عاطرات لقدميك . وفى قلب كل صديق ذكريات وآمال .. آنسة سهلة

محتنعة ، تطوف بنا على غير مثال ، كأن الشرق قد استوهبها الغرب في ليلة القدر ٠٠ أى جديد من الجود ترى تهيبه اذا امتد الشاطئ وتراى الأفق واكتظ الساحل بالمعجبين ؟ ٠٠ أى جديد يا أملى وحسرتى ؟ القاهرة فى غيبتك خواء تنضح كآبة ووحشة ، كأنها عكارة الحياة والأحياء ٠٠ نمة مناظر ومعالم ولكنها لا تخاطب وجدنا ولا تحرك قلبا ، كأنها عاديات الدنيا وذكرياتها فى قبر فرعوني لم يفض ٠٠ ما من مكان بها يعدنى بعزاء أو تسلية أو مسرة أخالنى حيننا مختنقا وحيننا سجيننا وحيننا مفقودا ضالا غير مفتقد ٠ يا عجبا : كان وجودك ينيل أملا أفقدينه البعاد ؟ ٠٠ كلا يا قضائى وقدرى ، ولكنك كالأمنية : الاستغلال بجناحها برد وسلام وان اعتصمت بالمحال ، هل يشفى المشتاق المتطلع الى ظلمة السماء معرفته ٠٠ ان البدر يسطح فوق المكان الآخر من الأرض ؟ ٠٠ كلا وإن لم يبع البدر امتلاكا ، انما أطمح الى الحياة فى صميمها ونشوتها ولو بفادح الألم بل أنت حالة فى ما خفق الفؤاد والفضل لهذا المخلوق السحري : الذاكرة ، عن اعجازها غفلت حتى عرفتك ، اليوم أو غدا أو بعد دهر وفى العباسية أو رأس البر أو فى أقصى الأرض لن تبرح مخيلتى عيناك السوداوان الساجيتان وحاجباك المقرونان ، وأنفك السوى اللطيف ، ووجهك البدرى الحمري وجيـدك الطويل ، وقامتك الهيفاء ، وما شئت من سحر يكتنّفك مزريا بكل وصف مسكرا كعرف الفل والياسمين لأملكن هذه الصورة ما ملكت الحياة ، وبعد الحياة لتقوضن عرائق وموانع فيكون المصير الى ٠٠ الى وحدى بما أحببت هذا الحب كله (ص ١٦)

وهكذا تستمر مناجاة كمال لروحه صفحات وصفحات لكى نضع أيدينا على أول علامات الطريق الذى سينشقه كمال كمفكر معذب بين الشك واليقين بين الحقيقة والخيال ، بين اللذة والألم ، بين الوجود واللاوجود ، بين الانتماء والانتماء ٠٠ ولم تكن رومانسيته تلك بشاذة عن الأسرة ٠٠ فقد سبقه فى هذا المجال فهمى الأخ الأكبر له ٠٠ فكانت رومانسية كمال وانطلاقات روحه الى آفاق سمرديّة وأحلام وردية تطورا لرومانسية فهمى التى اقتصرّت على الأحلام بعريم وبمش الزوجية السعيد ٠٠ أما كمال فيسأئل نفسه :

يطيب لك أحيانا أن تسأل نفسك : ماذا تروم فى حبيها ؟ أجب بكل بساطة : ان أحبها ، أيجوز أن تنبثق فى النفس هذه الحياة كلها ثم يتساءل عن غاية وراءها لا شيء وراءها ٠ المادة هى التى ربطت بين لفظي

الحب والزواج ، ليست فوارق السن والطبقة هي وحدها التي تجعل من الزواج غاية مستحيلة في مثل حالي ، ولكنه الزواج نفسه . بما يستندل الحب من سمائه الى أرض القعود والعرق (ص ١٩) .

لونت لحظات الحيال هذه نظرة كمال الى الأشخاص الذين يعيشون معه ولكنها لم تؤثر في سلوكه نحوهم . ناخذ ياسين على سبيل المثال فقد كان كمال يحاول كلما أنعم فيه الفكر أو النظر أن يقاوم شعورا خفيا بأنه حيال « حيوان أليف جميل » ، على رغم انه أول من هز أوتار أذنيه بأنغام الشعر ونفثات القصص . ربما تساهل . تساؤل من يرى في الحب جوهر الحياة والروح ، أمن الممكن أن يتصور ياسين عاشقا ؟ . فيتمثل الجواب ضحكة باطنية أو منطلقة أجل ما للحب وهذه الكرش المترعة ، ما للحب وهذا الجسم اللعيم . ثم لا يتمالك أن يجد نحوه احساسا بالازدراء الملقط بالمطف والود . كذلك بدا ياسين لعينيه أبعد ما يكون عن عرش الثقافة ، الذي بواه اياه قديما حينما كان يظنه عالما ساعرا لفنون الشعر والقصص ، تكشف له قارنا سطحيا يقع من وقت مجلس القهوة بوضع ساعة يتنقل فيها بلا جهد أو عناء بين الحماسة وقصة من القصص قبل انطلاقه الى قهوة أحمد عبده ، حياة عاطلة من بهاء الحب وأشواق المعرفة الحقيقية وان كن لصاحبها حبا أخويا لا تشوبه شائبة وقد استغل نجيب محفوظ التناقض الحاد بين شخصيتي كمال وياسين استفلاا بارعا أضاف به أضواء جديدة الى شخصية كمال كمفكر وكعاشق . . لأنهما يمثلان طرفي نقيض : العمق والسطح . . الألم واللذة . . الروح والجسد . . الحيال والحقيقة . . الخ .

لم يكن فهمي كذلك ، كان مثل كمال الأعلى في الحب والعقل ، ولكنه بدا أخيرا كالمختلف بعض الشيء عما يطمح اليه ، أجل ساوره شك يقارب اليقين في أن فتاة كريم يمكن أن تبعث في النفس حبا حقيقيا كالحب الذي يضئ نفسه ، كما ارتاب في أن تضاهي الثقافة القانونية التي نزع إليها أخوه الراحل المعرفة الانسانية التي يتشوقها بكل قوة نفسه . كان يتأمل من حوله بعين تفتتح على التأمل والنقد ، وذهب في ذلك كل مذهب الا انه وقف عند عتبة أبيه لا يجرؤ على أن يرفع قدما ، لاح الرجل لعينيه شيئا هائلا يتربع على عرشه فوق النقد . . بالرغم من أن قلبه قد خلا من الخوف الذي كان يركبه قديما في حضرة الأب لأن بلوغه السابعة عشرة وتقدمه في الدراسة وهباه نوعا من الضمان لم يخل من العفو والتسامح على الأقل في الهفوات النافهة . . الى أنه أسس من

أبيه في السنوات الأخيرة أسلوبا من المعاملة تخففت من البطش والارهاب
بدرجة محسوسة ولم يكن من النادر أن يدور بينهما حديث مقتضب ..
يسأل كمال فيجيب الأب بدلا من أن يصيح به :

« أخرس يا ابن الكلب » .. وبالرغم من تقارب المسافة بين الأب
والابن إلا أن الأب لاح في عينى ابنه شخصا هائلا فوق مستوى
النقد .. مجرد النقد الباطنى الذى لن يطلع عليه أحد ..

تغيرت نظرة كمال أيضا الى أختيه خديجة وعائشة .. كان
يستغفر الله إذا فكر فى أيهما الأجدر بأن تكون معبودته على مثالها ؟
يقول كمال مخاطبا نفسه :

« استغفر الله : معبودتى على غير مثال ، لا أتصورها ربة بيت .
ما أبعد هذا التصور : معبودة فى ثياب البيت تنهه طفلا أو ترعى
مطبخا ؟ يا للفرع ويا للتفرز بل لاهية أو سادرة أو رافلة فى حلة
باهرة ، فى حديقة أو سيارة أو ملهى ، ملاك فى زيارة طارئة سعيدة
للدنيا ، جنس مفرد غير سائر الأجناس لا يعرفه الا قلبي ، لا يجمعها
وهؤلاء النسوة الا تسمية العاجز عن معرفة الاسم الحقيقى ، لا يجمع
جمالها وجمال عائشة وسائر ألوان الجمال الا تسمية العاجز عن معرفة
الاسم الحقيقى هاك حياتى أكرسها لمعرفتك على ثمة وراء ذلك ظمأ
لعرفان ؟ (ص ٤٢) »

وكنتيجة طبيعية تغيرت نظرة كمال الى زوجى أختيه ابراهيم شوكت
وخليل شوكت .. كان كلما يسترق النظر اليهما يرسم على شفثيه
ابتسامة ثابتة يدارى بها عادة ملله من الحديث الذى انعدم فيه متعته
وتقضى اللياقة بالاشتراك فيه ولو بحسن الانصات . هذان الرجلان
العجيبان لا يبدو انهما يتغيران مع الزمن ؟ كأنهما بمنأى عن تياره .
ابراهيم اليوم هو ابراهيم الأمس لا اختلاف بينه وبين أخيه خليل الا فى
أعراض لا يعتمد بها كالاختلاف بين شعر خليل المرسل وشعر ابراهيم
القصير .. وتماثلهما فى الصحة والنظرة الحاملة كان مما يبعث على
الضحك والازدراء ، حقا .. فى بحر السنوات السبع التى وصلت بين
الأسرتين ، كان يخلو الى هذا أو ذاك منهما كثيرا أو قليلا ولكن حديثا
واحدا ذا طعم لم يجر بينهما ..

وهكذا يتكون الشكل الفنى للجزء الثانى من الثلاثية من خلال
نظرة كمال عبد الجواد الى الأحداث الخارجية والتصرفات التى تصدر

عن الشخصيات التي تتعامل معه سواء في المنزل او خار . . . نجد
مثلا كمال يسائل نفسه :

« فيم الانتقاد ؟ ولولا ذلك ما كان هذا الانسجام الموفق بينهما وبين
شقيقتيه ان الازدراء - من حسن الحظ - لا يناقض العطف والايثار بالخير
والمودة . . »

ثم ينتقل الكاتب بالقارئ من داخل وجدان كمال الى مايدور في
الخارج بحيث تتأثر نظرة القارئ الى الحوار بنظرة كمال اليه الى حد ما :

أوه . . يبدو ان حديث الطواجن لم ينته بعد . هاهو سى خليل
شوكت يتهيأ ليلقي بدوره كلمته :

- لم يتعد أخى ابراهيم الحق فيما قال ، يد لاعدمناها ، ومائدة
جديرة بان ينادى بها المنادون (ص ٢٩) .

فالحديث هنا بين خليل و ابراهيم وأمانة لا يكتب من وجهة نظر
الكاتب بل من وجهة نظر كمال . . وبذلك يحرص نجيب محفوظ كفنان
أصيل على نظرة الكاتب الموضوعية تجاه عمله الفني فلا يفرض وجهة نظر
معينة بل يترك الشخصيات وتكوينها الاجتماعي والنفسي تتفاعل مع
بعضها التفاعل المنطقي والطبيعي الذي تقوم على أساسه هارمونية الشكل
البديعة وتناسقه الأخاذ . . فمثلا بعد أن تشترك الأسرة كلها في حديثه
عن الجمال ويدلى كل بدلوه في الحديث . . يعود الكاتب بالقارئ بعد
هذه الجولة الى وجدان كمال الذي يعتبر مركز الدائرة . . فيسرى تيار
الشعور في وجدانه كما يلي :

هؤلاء الناس يتجدثون عن الجمال ، ماذا عرفوا عن كنه الجمال ؟
تمجبهم ألوان بياض العاج ، وسبائك الذهب . سلونى أنا عنه ، ولن
أحدثكم عن السمرة الصافية والأعين السود السواجي والقامة الهيفاء
والأناقة الباريسية ، كلا ، كل أولئك جميل ، ولكنه خطوط وشكل
والوان تخضع في النهاية للحواس والقياس . الجمال هزة في القلب
جارحة وحياة في النفس عامرة وهيمان تسبح الروح على أثره حتى تعانق
السموات . حدثوني عن هذا ان استطعتم (ص ٣٩) .

وكلما ازداد التناقض بين كمال وبيئته ازدادت بالتالي انعزاليته
ووضح خط الصراع الأساسى فى الثلاثية كلها . . الصراع بين القديم
والجديد . القديم الذى يتمسك بأهداب الحياة المادية ومتعها المختلفة
نجيب محفوظ - ١٦١

والجديد الذى يرغب فى الانطلاق من عقال المادة الى آفاق بعيدة كالسماء
 ممثلا فى كمال ومثاليته المطلقة . . . ولذلك قرر الالتحاق بمدرسة المعلمين
 العليا ليدرس الفكر والفلسفة واللغة الانجليزية ويطلع على الآداب بصفة
 عامة . . . ولكن مثاليته تصدم عندما يفاجئه أبوه بأن مهنة المعلم مهنة
 تمييزية لا تحوز احترام أحد من الناس . . . مهنة يختلط فيها الأفندي
 بالمجاور خالية من كل معانى العظمة والجلال . . . وهكذا كان أى موضوع
 يؤثر مجالا للمصدام بين القديم والجديد لا تجدى فيه حلول الوسط لأنه
 لا يتصور كيف أن يلتقيا . . . فيفوض كمال الى وجدانه يسأله .

لم هذا التحامل كله ؟ . . . لا يمكن أن يرجع ذلك إلى عمل المعلم
 الذى هو نلقين العلم ، فهل يرجع الى مجانية المدرسة التى تخرجه ؟ .
 لم يكن يتصور أن يكون للفضى أو الفقر دخل فى تقدير العلم أو أن يكون
 للعلم قيمة خارجة عن ذاته . كان يؤمن بذلك إيمانا عميقا لا يمكن أن
 يتزعزع . كما يؤمن بكفالة الآراء السامية التى يطلع عليها من مؤلفات
 رجال يحبهم ويعزهم ، مثل : المنفلوطى ، والمويلحى وغيرهما . كان
 يعيش بكل قلبه فى عالم « المثال » كما ينعكس على صفحات الكتاب فلم
 يتردد فيما بينه وبين نفسه عن تخطئة رأى أبيه زعم جلاله ومكانته من
 نفسه معتذرا عن ذلك بجناية المجتمع المتأخر عليه ، وأثر الجهلاء من
 أصحاب فيه وهو ما أسف له كل الأسف (ص ٤٧) .

لم يعرف كمال أن يحدد غرضه تماما من مدرسة المعلمين العليا . .
 ولكنه كان على شبه يقين بأنها المدرسة التى ستحقق آماله وأشواقه التى
 تهزها مطالعات شتى لا تكاد تجمعها صفحة واحدة : مقالات أدبية ،
 واجتماعية ودين وملحة عنتر ، وألف ليلة ، والحامسة ، والمنفلوطى
 ومبادئ الفلسفة . . . وربما كان لها صلة بالأحلام التى كشفها له ياسين
 فى مطالعته فى دواوين الشعر والتخصص المترجم ، بل والأساطير التى
 سمعها من أمه قبل ذلك : يقول نجيب محفوظ :

« كان يحلو له أن يطلق على هذا العالم الفاض اسم « الفكر »
 وعلى نفسه اسم « المفكر » ، فيؤمن بأن حياة الفكر أسمى غاية للانسان
 تتعالى بطبيعتها النوراني على المادة والجاه والألقاب وسائر الوائه العظيمة
 الزائفة . . . هى كذلك . . . وضحت معاملها أم لم تتضح ، فاز بها فى
 مدرسة المعلمين أم لم تكن هذه المدرسة الا وسيلة اليها . لا يملك عقله
 أن يتحول عن هذه الغاية أبدا ، ولكن من الحق كذلك أن يقر بأن ثمة

صلة قوية تربطها بقلبه أو بالحرى بحبه .. كيف كان ذلك ؟ .. ليس بين « معبودته » وبين القانون أو الاقتصاد من سبب ، ولكن ثمة أسبابا وإن دقت وخفت بينها وبين الدين والروح والخلق والفلسفة وما شاكل ذلك من المعارف التى يستهويه النهل من منابعها ، على نحو يشبه ما بينها وبين الفناء والموسيقى من أسرار يتشوف إليها فى هزة الطرب واريحية النشوة . انه يجد كله فى نفسه ويؤمن به كل الايمان ولكن ما عسى أن يقول لأبيه ؟ (ص ٤٩) .

ان الصراع القائم بين الجديد والقديم يجعل أحدهما فى واد منفصل عن الآخر حتى الألفاظ تتغير مدلولاتها طبقا لاختلاف منهج التفكير .. فعندما يقول كمال لأبيه : « ليس بى رغبة خاصة فى أن أكون معلما . بل لعل لم أقبل هذا الا لأنه السبيل المتاح الى ثقافة الفكر » .. ترن كلمة الفكر فى ذهن أبيه ويردد فى نفسه مقطع اغنية الحامولى « الفكر تاه اسمعيني يا دموع العين » ، الذى طالما أحبه واستعاده فيما مضى من زمانه ، أهذا هو الفكر الذى يسمى وراه ابنه ؟ (ص ٥١) .

فقبل أن نتكلم الشخصية نعرف مايدور بخلدها .. ومن هنا نتضح لنا منطقية الحوار الصادرة عن سيطرة الكاتب على المونولوج والديالوج فى وقت واحد حتى لو تعارض هذا مع ذاك فالسبب واضح منلما نرى فى سؤال أحمد عبد الجواد ابنه « ما هى ثقافة الفكر ؟ » فهو يسأل ابنه مدعيا معرفة كل شئ حتى ولو كان مفهومه عن الفكر لا يخرج عن نطاق مفهوم عبسده الحامولى فى الأغنية فعل الرغم من تناقض المونولوج مع الديالوج فالشخصية تبدو أمامنا متكاملة حية ليس بها تناقض سوى الرياء الذى تفرضه الطبيعة البشرية .. فالمونولوج يقول للقارئ ان أحمد عبد الجواد لا يعرف عن الفكر الا أنه التفكير فى انعشوق ولكن الديالوج يقول فى نفس الوقت أنه يسأل ابنه لا عن جهل ولكن عن معرفة كاملة بكل أنواع الفكر .. ولكن الشخصية برغم تناقض الداخل مع الخارج تنبض أمامنا بالحياة بحيث لا نحس بأى تناقض لأن الطبيعة البشرية خلقت هكذا ... وهذا مما يزيد من هارمونية الشكل البديعة .. فالشخصيات تتكلم وتتصرف وتتحرك فى نطاقين : نطاق نفسى ونطاق اجتماعى . هذان النطاقان معا لا يخرجان عن النطاق الفنى أو الشكل العام الذى رسمته منطقية الحوار وتتابع الأحداث الصادرة عن التكوين النفسى المعين للشخصيات .. ومن هنا كان التناسق البديع الذى يمتاز به بناء « الثلاثية » ..

وكما ان هناك تناقضا في داخل الشخصية .. فانه يوجد تناقض خارجي بين الشخصيات يصدر عن التناقض بين القديم والجديد وياخذ في نفس الوقت ألوانا متعددة .. في هذا الحوار يأخذ صبيغه الصراع بين الواقع والمثال .. حتى ياسين صارح كمال بأنه من رأى أبيه في أن يلتحق كمال بمدرسة الحقوق وبأنه يعجب لجهله بالقيم الجليلة في هذه الحياة ، وتطلعه لأخرى وهمية أو سخيفة .. ان هذا المثال قد يبدو رائعا في كتب مثل كتب المنفلوطي أما في الحياة فهو عبث لا يقدم ولا يؤخر .. الكتب تقرر امورا غريبة وخارقة ... ويقدم له ياسين مثالا على ذلك :

« انك تقرأ فيها أحيانا » كاد المعلم أن يكون رسولا » ولكن هل صادفت مرة معلما يكاد أن يكون رسولا ؟ .. تعال معي الى مدرسة النحاسين أو تذكر من نشاء من معلميك ، ودلني على واحد منهم يستحق أن يكون آدميا لا رسولا : وما هذا العلم الذي تريد ؟ .. أخلاق وتاريخ وشعر ؟ كل أولئك جميل للتسلية لا للعمل ، حاذر أن تفلت من يديك فرصة الحياة الرفيعة ، كم اتحسر أحيانا على معاكسة الظروف التي حالت بيني وبين مواصلة الدراسة » (ص ٥٥) .

ولكن كمال عبد الجواد لاعتقاده بأن « كل المتعلمين يعرفون سقراط ، ولكن من منهم يعرف القضية الذين حاكموه » لا يستطيع لرغبته في المعرفة دفعا ويقف أمامها غير قادر على شيء إلا أن ينفذ هذا الأمر الصادر من وحي وجدانه .

هذا الصراع يأخذ أسلوبا آخر بين كمال عبد الجواد وفؤاد جميل الحمزاوي فعندما كانا يلعبان الدومينو .. كان كمال يولي المباراة اهتماما عصبيا ، كأنه يخوض معركة تتوقف على نتائجها حياته وكرامته بينما مضى فؤاد في نظم قطعه بهدوء وتمهل ومهارة فلم تفارق الابتسامة شفتيه ، أقبل الحظ أم أدبر ، هش كمال أم عيس ، وقد خرج كمال - كعادته - عن طوره ، فهتف به : « لعب سخيف وحظ سعيد » . فلم يزد الآخر على أن ضحك ضحكة مهذبة لا تثير حنقا ولا توحى بتحد . طالما قال لنفسه وهو يتميز غيظا « لن يبرح حظه راكبا حظي .. »

وهذا إحياء ذكي من الكاتب بما سوف يحدث بعد ذلك لكمال الذي سيقضي حياته مدرسا مغمورا في التعليم الابتدائي بينما ينتقل فؤاد جميل الحمزاوي في مناصب القضاء العالي .. والتناقض بين كمال وفؤاد له وجهان : الأول هو التناقض في المرتبة الاجتماعية ففؤاد

ابن جميل الحمزاوى الذى يعمل فى دكان أبيه .. والثانى هو التناقض فى الطبيعة . فكمال يجرى وراء العاطفة بحكم هيامه بحب عائدة .. أما فؤاد فيزن الأمور بميزان العقل .. وكثيرا ما يحنقه برود فؤاد .. ان ما يسمونه « العقل » لا يطيقه ، وكأنه يحب الجنون ويهيم به . انه يذكر يوم قيل لهما فى المدرسة ان ضريح الحسين رمز ولا شيء غير ذلك .. عادا يومذاك معا وفؤاد يردد ما قاله مدرس التاريخ الاسلامى ، وكان كمال يتساءل منزعا : كيف أوتى صاحبه تلك القوة التى تحمل بها الحبر كأنه شان لا يعنيه .. أما هو فلم يستطع أن يفكر البتة ؟ وكيف لنائر أن يفكر ؟ سار كالمترنج من هول الطعنة التى نفذت الى صميم القلب ، كان يبكي خيالا نضب وحلما تبدد ، لم يعد الحسين بجارهم ، بل لم يكن بجارهم يوما من الأيام ، أين ذهبت القبلات التى طبعت على باب الضريح فى صدق وحرارة ؟ أين يذهب الاعتزاز بالقرب والادلال بالجواري ؟ لا شيء من هذا كله لم يبق الا رمز فى الجامع ووحشة وخيبة فى القلب ، وبكى ليلتذاك حتى بللى وسادته . تلك كانت الصدمة التى لم تحرك فى صديقه العاقل الا لسانه حين علق عليها مرددا أقوال مدرس التاريخ .. ولذلك كان كمال يحس انه من الظلم أن تمضى العطلة الطويلة وهو حبيس هذا الحى ولا رفيق له الا هذا العاقل ، ثمة حياة أخرى تعارض حياة الخى العتيق معارضة الضد للضد ، وثمة رفاق آخرون يخالفون فؤاد مخالفة النقيض للنقيض الى تلك الحياة والى أولئك الرفاق تهفو نفسه ، الى العباسية ، الى الطراز الطريف من الشباب ، وقبل كل شيء الى الأناقة الرشيقة والنغمة الباريسية والحلم البديع الى معبودته عائدة ..

وهكذا يضع نجيب محفوظ شخصية كمال المفكر فى تناقض وصراع مستمر مع البيئة النفسية والوسط الاجتماعى الذى يحيطه .. مظهرها فنانه ومفكره فى الوان واضحة وأضواء ساطعة فى الوقت الذى تظهر فيه البيئة بنفس الوضوح والشفافية بسبب التناقض الواضح بينهما وخلق الصراع بين القديم والجديد أو بين البيئة والمفكر خطين أساسيين متوازيين لا يمكن أن يلتقيا للتناقض الخارجى والداخلى بينهما .. واعتمد المؤلف على هذين الخطين فى اظهار الملامح الرئيسية للشكل الفنى للرواية مما ساعده على أن يلتصق دائما بحجر الزاوية فى البناء ومن هنا لم يعثور البناء تنوعات بارزة تشموه من جماله المتناسق ..

ويركز الكاتب بعد ذلك على تعميق خط المثالية المثل في شخصية كمال . . فيبحث كمال عن الروح في حب عائدة نابذا كل القيم المادية التي اصطلحت عليها بيئته . فعندما أخبره فؤاد بأنه قابل قمر ونرجس ابنتى أبو سريع صاحب المقل . . تذكر كمال في الحال قبو قمرز ، والأزقة المظلمة بمسد القروب ، والعبث المشروب بالسذاجة الدنسة ، والدنس الساذج ، والمراقة المحيومة . . يتذكو كل هذا متقززا . . لأن هذه المفامرات الصببانية كانت قبل حبه لعائدة الذى يشبه « بحلول روح القدس » . . الآن وبعد أن خلق منه حب عائدة مثاليا متطرفا لا يذكر قمر ونرجس الا ويثور قلبه سخطا ولما وخجلا كما ينبغي لقلب أترع بشراب الحب الرومانسى . . فيرفض كمال مقابلتها لأنه لم يعد يطيق القذارة .
قال لفؤاد :

— لا أستطيع أن ألقى الله فى صلاتى وثيابى الداخلية ملوثة .

فقال فؤاد بسذاجة :

— تطهر اغتسل قبل الصلاة :

فقال كمال ، وهو يهز رأسه رثاء للاستعارة الضائعة :

— ان الماء لا يطهر من الدنس .

ذلك الصراع القديم ، كان يمضى الى لقاء قمر مضطربا بالشهوة والقلق ويعود بضيق معذب وقلب باك ، ثم عقب الصلاة يستغفر استغفاراً حاراطويلا ، لكنه يمضى مرة أخرى مغلوباً على أمره ثم يعود بالعذاب ليستغفر من جديد . . يا لها من أيام نصحت بالشهوة والمرارة والعذاب ، ثم انبثق النور ، هنالك وسعه أن يحب وأن يصلى معا (ص ٧٠ ، ٧١) .

فلقد أصبح كمال مثاليا لدرجة أنه كان يرى الشهوة غريزة حقيرة ، ومقت فكرة الاستسلام لها . . واعتقد أنها لم تخلق فينا الا كى تلهيها الشعور بالمقاومة والتسامى حتى نعلو عن جدارة الى مرتبة الانسانية الحقة ، اما أن يكون انسانا واما أن يكون حيوانا . . فهو لم يعد يؤمن بالحلول الوسط . . ولذلك نسي الى اعتقاده أن الذين يحبون حقا لا يتزوجون . . لأنه لم يكن يتصور على الاطلاق أن يكون هناك اتصال سميد بينه وبين عائدة الا عن طريق العطف الروحى من ناحيتها والتطلع الهميان من ناحيته . . ولابد ان نجيب محفوظ متأثر هنا بنظرية برناردشو بوجوب فصل الحب عن الزواج . . لأن الحب لا يؤدي الى الزواج ولا الزواج يؤدي بدوره الى الحب .

فإذا كانت نظرته الى الحب هكذا • فأى شأن للزواج فى هذا ؟

ولكن نجيب محفوظ فى بعض الاحيان يمسك بقلم الناقد ويجنح الى تحليل الشخصيات مما يخرجها عن النطاق الدرامى المرسوم لها الى مجال الدراسات النقدية •• يعلق نجيب محفوظ فى نهاية المقابلة بين كمال وفؤاد بقوله :

« فؤاد فى واد وهو فى واد ، على ذلك فهما صديقان ، لا يسهه أن يتكر أن الخلاف نفسه يجذبه إليه على ما فى ذلك من جهد تمانيه أعصابه المرة بعد المرة » (ص ٧٢) •

فلقد كان أولى بالكاتب أن يترك هذا التعليق والتحليل للنقاد •• ويكتفى هو بالسرد الدرامى لأن مهمته كفنان تنحصر فى خلق العمل الفنى فقط •• ولكن نجيب محفوظ يتدارك ذلك من نفسه •• ويهرع بعد ذلك الى وجدان كمال ليقدم لنا مما يدور داخله •• ويخرج بذلك من نطاق التعليق الى نطاق الدراما •• يقول كمال لنفسه :

الم يئن له أن يعود الى البيت ؟ الوحدة ومناجاة النفس تناديه الكراسة النائمة فى درج مكتبته تهيج جيشان صدره ، لابد للمكدود فى مكابدة الواقع من انتجاع بعض الراحة فى الانطواء •
— آن لنا أن نعود •• (ص ٧٢) •

وهكذا نجد الجيل الجديد يتطلع الى آفاق جديدة ومثل لم يعرفها الجيل الذى سبقه والذى مازال يتشبث بسلطته وقبضته على الحياة •• وذلك يتمثل فى شخصية السيد أحمد عبد الجواد عندما يحاول أن يكون علاقة مع زنوبة العوادة التى تصغره بعشرات السنين •• ولكنها تصده بعنف وقسوة حتى تخرج كبريائه •• فيمضى الى ملابسه ويأخذ فى لبسها على عجل وينتهى منها فى أقل من نصف المدة التى تتطلبها عادة أناقته •• كان مصمما غاضبا ، ولكن اليأس لم يبلغ به نهايته ظل جزء من نفسه متمردا يابى أن يصدق ما وقع أو يعز عليه أن يسلم •••• وانتظر لحظات وهو يترقب بين لحظة وأخرى أن يحدث شئ فيكذب ظنه ويصدق أمانى كبريائه الجريح ، كان تضحك زنوبة فجأة حاسرة عن وجهها قناع الجد الزائف أو أن تهرع اليه مستنكرة غضبه •• أو أن تثب أمامه لتحول بينه وبين الذهاب غير أن شيئا من ذلك لم يحدث •• ففادر العوامة وهو يتنهد فى حزن وأسف وغيظ •• ثم يطور نجيب محفوظ مأساة أحمد

عبد الجواد الذي يمثل الانسنان الذي تهرب الدنيا من بين يديه بينما هو يصارع في سبيل التمسك بأعدائها ولكنه لا يملك لذلك دفعا ٠٠ ومن هنا يتحول الى بطل ملحمي يصارع القدر ولكن القدر دائما هو المنتصر ٠٠ ومن هنا كانت مأساة أحمد عبد الجواد أين المسح الاجتماعي والفوتوغرافية الأمانة التي يتحدث عنها النقاد ؟ ٠٠ اننا لا نجد الا ابطالا يكافحون ويصارعون القدر ٠٠ ونسمع أصدااء خافتة لشخصيات ملحمية في ساحة القدر تهز وجداننا في صميمه ٠٠ واليك صورة من تلك الصور التي يحرص نجيب محفوظ على تقديمها حتى تساعد على الوصول الى أعماق أعماق الشخصية ٠٠ يقول عن أحمد عبد الجواد بعد مغادرته العوامة :

قطع الطريق المظلم مشيا على الأقدام حتى بلغ جسر الزمالك وجو الحريف الرطب يتسلل في لطف الى داخل ملابسه ٠ ومن هناك استقل تاكسي ، فطوى به الأرض طيا وهو ذاهل من السكر والفكر ، حتى انتبه الى ما حوله في ميدان الأوبرا والسيارة تدور به في طريقها الى العتبة الخضراء ٠ في أثناء دورانها حانت منه التفاتة فلمح على ضوء المصابيح سور حديقة الأزبكية فعلق به بصره حتى غيبه عنه منعطف الطريق ثم أغض عينيه وهو يشعر بشكة تنفذ الى أعماق قلبه ، ووجد في باطنه صوتا كاللنين يهتف في عاله الصامت داعيا بالرحمة للفقيد العزيز ، فلم يجرؤ على ترديد الدعاء بلسانه أن يذكر اسم الله بلسان مشبع بالحمر ٠

وعندما رفع جفنيه ، ذرفت عيناه دمعتين غزيرتين (ص ٨٧) ٠

فاذا حللنا عناصر الصورة ٠٠ وجدنا انها تمثل الانسان بكل نقائصه وصراعاته ٠٠ الجنس ٠٠ الموت ٠٠ التقدم في العمر ٠٠ دوران الزمن ٠٠ فقد الأبناء وهم رمز استمرار الحياة ٠٠ الدهول ٠٠ التطلع الى السماء ٠٠ البحث عن السلام ٠٠ الكبرياء الجريحة الحنين الى فلذات الأكباد ٠٠ الخ ٠

هكذا نجدها صورة مشحونة بالمعاطف والانفعالات والصراعات والمتناقضات لم يتدخل الكاتب في اضافة تفاصيل من عندياته ٠٠ ولكن ترك الموقف الدرامي يخلقها من لحم ودم واحساس ٠٠ ولا شك ان نجيب محفوظ يرتفع في مثل هذه المواقف الى قمة الدراما النابضة الحية ويقف في مصاف الكتاب الذين سيخلدهم التاريخ ٠٠ ولا يكتفى نجيب محفوظ بهذه الشحنة الفنية الهائلة ٠٠ بل يعقبها بصورة منتزعة من وجدان

الشخصية تمثل الصراع بين الشهوة الجامحة والكبرياء الجريح فعندما استيقظ أحمد عبد الجواد فى صباح اليوم التالى ٠٠ يقول الكاتب :

تخايل لعينيه وجهها وطففت فى أذنيه وسوسة شفتيها ورجع قلبه
صدى الألم ثم تجتر أفكارك الظامئة كفتى مراهق والطريق من حولك
يحييك تحية الاجلال ٠٠ يحيون فيك الوقار والورع وحسن الجوار ، ولو
علموا انك ترد تحياتهم فى آلية وفكرك عنهم غائب مهموم فى حلم جارية
عالة ٠٠ عوادة ٠٠ امرأة تعرض جسدها كل ليلة فى سوق المضاجع
٠٠ لو علموا ذلك ، لألوك بدل التحية ابتسامة هزة ورناء فلتقتل الأفعى
« نعم » وعند ذاك أعرض عنها بكل ازدراء وارتياح ، ماذا دهانى
وماذا أروم ؟ هل أدركك الكبير ؟ (ص ٨٨) ٠

وبذلك نجد بداية التكنيك الفنى التى اتبعه نجيب محفوظ بعد
ذلك فى « اللص والكلاب » والروايات التى تلتها ٠٠ فى المونولوج
الداخلى يحدث الشخص نفسه كأنها شخص آخر ٠٠ ثم يندمج الشخصان
فى شخص واحد فيعود ليكلم نفسه ٠٠ وهكذا تنتقل تنويعات الكاتب
فى وجدان الشخصية من المتكلم الى المخاطب ومن المخاطب الى المتكلم ٠٠
فيبدو أمانا مدى الصراع الذى ينهش ضمير الشخصية ٠

وهكذا يزداد خط الجيل القديم الذى يمثله أحمد عبد الجواد فى
العمق بنفس المقدار الذى يزداد فى خط الجيل الجديد والذى يمثله المفكر
القلق كمال عبد الجواد ٠٠ وكلما ازداد عمق الحطين استحال الربط بينهما
وصارت حتمية توازيهما من ضرورات البناء القصصى للرواية ٠٠

ولكن نجيب محفوظ لا يترك الحطين لوحدهما يلعبان دور العمود
الفقرى فى الرواية ٠٠ والا صارت عملا هندسيا جميلا ولكن بلا روح
ولا نبض ٠٠ ولذلك لجأ بحاسته الفنية الى تنويعات أخرى لحلق البعد
الثالث لهذين الحطين ومن هنا كانت حيوية الرواية المتدفقة ٠٠ ولناخذ
مثالا على إحدى هذه التنويعات ٠٠ وليكن الحط الذى يمثله ياسين ٠٠
فبعد أن طلق من زوجته الأولى زينب بسبب محاولته الاعتداء على جاريته
٠٠ بدأ فى التفكير فى مريم جارة الأسرة التى كان فهمى قد حاول أن
يخطبها من قبل ولكن أباه رفض ذلك حتى يتم تعليمه ٠٠ وبعد مرور
ست سنوات على ذلك ٠٠ بدأ ياسين فى التفكير فيها ٠٠ لم يفكر فيها
كزوجة ولكن كل تفكيره انحصر فيها كأنهى وبالرغم من نصيح وتحذير
أبيه ٠٠ وعدم موافقة الأسرة كلها مما اضطره الى مغادرة المنزل لأن مجرد
التفكير فى امكان ضم مريم الى الأسرة ضرب من الجنون ، فرجا أن يتركه

بسلام غير مخلف وراءه عداوة أو حقدا اذ لم يكن من اليسير عليه أن يستهين بامرأة أبيه ؟ ويتنكر لمهداها وفضلها عليه . لم يكن يتصور أن تدفعه الأيام الى وقوف هذا الموقف الفريب من البيت وأله ، ولكن تمقّدت الأمور وضائق السبل حتى لم يبق من منفذ الا الزواج .

والعجيب أنه ثم تقب عن فطنته السياسة النسائية التي رسمت للايقاع به ، سياسة قديمة تتلخص في كلمتين : التودد والتمنع . وهي نفس نظرية برناردشو التي أوردها في مسرحيته الشهيرة « الانسان والسوبرمان » وهي أن الزوجة تأخذ في يدها عنصر المبادرة في مطاردة الزوج حتى يقع في شباكه ويستسلم لها أخيرا .

ولكن في حالة ياسين كانت رغبته في مريم قد تسربت الى دمه ولم يعد بد من اروائها بأى سبيل ولو كان الزواج . وأعجب من ذلك أنه كان يعلم من تاريخ مريم ما يعلمه أفراد أسرته جميعا - عدا والده بطبيعة الحال . ولكن رغبته طفت فلم يصده ذلك عن فكرته أو يزهد فيها . ولقد أقبل على الزواج هذه المرة كبديل لمخادنة امتنعت عليه ، غير أن ذلك لا يعنى انه اضمر نحوه سوءا أو انه اتخذ ذريعة مؤقتة لقضاء لبانة ، فالحق أيضا ان نفسه - رغم تقلباتها التي لا تنفك عنها - كانت تهفو الى حياة الزوجة والبيت المستقر .

وبذلك لا يستطيع ياسين أن يقاوم الطبيعة التي جبل عليها والتي ورثها عن أبيه وأمه مما يمنح القارئ تنويعا جديدة تزيد من تعميق الخط التي يمثلها أبوه وتمنحه ألوانا متعددة وأصداء مختلفة . وتزيد في نفس الوقت من عمق الخط الذي يمثلها كمال عبد الجواد لأنها تتناقض كل التناقض مع مثالية كمال وتطلعه الى آفاق سامية . وبذلك تمنحه تفاصيل محددة وألوانا ثابتة تزيد من شفافيته ووضوحه . هذا الى جانب التنوعات التي تمثلها الشخصيات الأخرى من أمثال عائشة وزوجها خليل شوكت وخديجة وزوجها إبراهيم شوكت وأميئة والدة كمال وفؤاد جميل الحزواي وحسين شداد وأخته عائدة وحسن سليم واسماعيل لطيف أصدقاء كمال .

وإذا كانت التنويع التي يمثلها ياسين تعمق الخط التي يمثلها الجيل القديم فالتنويع التي يمثلها حسين شداد وأخته عائدة تعمق الخط الذي يمثلها الجيل الجديد في شخصية كمال عبد الجواد . وذلك مع تنوعات جانبية يمثلها حسن سليم واسماعيل لطيف . وفيها يعتمد نجيب محفوظ على المنهج الديالكتيكي بحكم الثقافة التي يتمتع بها كمال

عبد الجواد وعائدة شداد وحسن سليم واسماعيل لطيف فهم يتلاعبون
بالأفكار الفنية والسياسية والعاطفية كما لو كانوا يتبادلون الكرة فى
لعبة كرة القدم مثلا ٠٠ فما أن يفتح أحدهم موضوعا الا ويستمر الجدل
حوله صفحات وصفحات ٠٠ ولكن من مميزات هذا الجدل انه يرتفع عن
توافه الأمور فمعظمه يدور حول المشكلات السياسية المعاصرة وآرائهم
فى الارث والحب ٠٠ وهذا وجه تناقض آخر بين الجديد والقديم ٠٠ فنحن
لا نجد أحدا من أصدقاء السيد أحمد عبد الجواد يقول ما يقوله حسين
شداد لصديقه كمال :

— انت مجادل عنيد ، يعجبني حماسك وان لم أشاركك الايمان
به ، على اننى كما تعلم محايد ، لا من الوفدين ولا من الدستوريين .
لا استهانة كاسماعيل لطيف ، ولكن لاعتقادي بأن السياسة تفسد الفكر
والقلب ، ينبغي أن تعلق عليها حتى تتراى لك الحياة ميدانا لا نهائيا
للحكمة والجمال والتسامح ، لا معترك صراع وكيد ٠٠
فرد عليه كمال قائلا :

— الحياة هى هذا كله ، هى الصراع والكيد والحكمة والجمال ، فإى
وجه تتجاهله من وجوهها تفقد به فرصة لاستكمال فهمك لها وقدرتك
على التأثير فيها بما يوجهها نحو الأحسن . لا تحتقر السياسة أبدا ،
فالساسة هى نصف الحياة ، أو هى الحياة كلها اذا عدت الحكمة والجمال
مما فوق الحياة (ص ١٤٨) .

مثل هذا الجدل لا نجد له نظيرا على الإطلاق فى جلسات السيد
أحمد عبد الجواد مع أصدقائه ٠٠ كل حديثهم يدور حول الخمر والنساء
والعالمات ٠٠ والسياسة اذا أراد أحدهم أن يلبس رداء الرجل الواسع
الاطلاع .

حتى تيسر الشعور يختلف من الجيل القديم الى الجيل الجديد ٠٠
فبينما كل هواجس السيد أحمد عبد الجواد تدور حول الليالى الحمراء
والسهرات الماحنة والجلسات الصاخبة وكيف يتخلص من تلك العالة ٠٠
وكيف يوقع بالأخرى ٠٠ نجد ان كمال عبد الجواد لا يفكر الا فى آفاق
رومانسية لا يمكن أن تتحقق ولكنه يجد متعة فائقة بمجرد أن يفكر فيها
ويقلبها على وجوهها المختلفة . فعندما رأى عائدة فى حديقة الأسرة لأول
مرة بعد عودتها من مصيف رأس البر يتدفق فى وجدانه أسمى المشاعر
وأنبل الأحاسيس حاملة إياها على سطح محيط هادر من الأفكار والمواقف
الحياشة :

ها هي ذى بعد انتظار ثلاثة أشهر أو يزيد ، ها هو « الأصل »
الذى تملأ « صورته » روحه وجوارحه ويقظته ونومه ، ها هي قائمة أمام
عينيه شاهدا على أن الألم الذى لا حد له والسرور الذى لا وصف له
والليقظة المحرقة للنفس والحلم المدون فى السماء ان كل أولئك ربما
رجعت فى آخر الأمر الى آدمى لطيف تترك قدماه انطباعاتهما على أرض
الحديقة : وزنا اليها فجذب مغناطيسها شعوره كله حتى سلبه الاحساس
بالزمان والمكان والاناس والنفس ، فعاد كأنه روح مجردة تسبح فى فراغ
نحو معبودها .. على أن ادراكه لها هي نفسها لم يكن حسيا بقدر ما كان
روحيا ، تمثل فى نشوة ساحرة وغبطة شادية وسبحة عالية ، بينما
وهنت من الرؤية أو تلاشت كان قوة انفصاله الروحي استأثرت بكل
حيويته فغودرت حواسه وقواه العاقلة والمدركة والملاحظة فى سبات
أشرف به على نوع من الفناء . لذلك كانت دائما أطوع لذاكرته منها الى
حواسه ، لا يكاد يرى منها وهو فى محضرها شيئا ولكنها تترأى فيما بعد
فى ذاكرته بقامتها الهيفاء ووجهها البدرى الحمرى وشعر عميق السواد
مقصوص « الاجرسون » ذى قصة مسترسلة على الجبين كاسنان المشط
وعينين ساجيتين تلوح فيهما نظرة لها هدوء الفجر ولطفه وعظمتها ، كان
يرى هذه الصورة بذاكرته لا بحواسه كالنغمة الساحرة نغنى فى سماعها
فلا تذكر منها شيئا حتى تفاجئنا مفاجأة سعيّة فى اللحظات الأولى من
الاستيقاظ أو فى ساعة انسجام ، فتتردد فى أعماق الشعور فى لحن
متكامل .. وتساءلت أحلامه وأمانيه : ترى هل تفر من طريقتها المألوفة
فتمد يدها للمصافحة فيلمسها ولو مرة فى الحياة ؟ لكنها حيثهم بابتسامة
وانحناء من رأسها ، وهي تتساءل بذلك الصوت الذى يزرى بأحب
الألحان اليه :

— كيف حالكم جميعا ؟ (ص ١٥٠) .

وهكذا تبدو قصة حب كمال لايدة وكأنها نسمة من الهواء الطلق
المنعش تهب فى جو معبق بالعرق والرطوبة والحرارة .. ويعلو لنجيب
محفوظ أن يحلق بالقارئ بين السحب حتى أن نثره فى بعض الأحيان
يسمو الى مرتبة الشعر الذى لا ينقصه الا الوزن .. وفى مثل هذه
المواقف لا يمكن أن ننعت بالرومانسية لأنه يقدم موقفا رومانسيا ولأن
العمل الفنى يتطلب ذلك وليس ذلك من طبيعته كروائى .. فنظرته
الموضوعية كفنّان تحتم عليه أن يفصل بين شخصيته كإنسان وشخصيته
ككاتب .. ولنقدم نموذجا لنجيب محفوظ شاعرا :

لكن كيف يتأتى لك أن تحب الملائكة ؟ .. ادع صورتها السعيدة وتأمل قليلا هل يمكن أن تتخيلها مسهدة طريحة حب وجوى ؟ .. ما أبعد هذا عن خوارق الظنون انها فوق الحب ما دام الحب نقصا لا يدرك الكمال الا بالحبيب . أصبر ولا تلو قلبك من الألم ، حسبك أن تحب ، حسبك منظرها الذى يشعشع بالنور روحك ، وأنغام نبراتنا التى تسكر بالتطريب جوارحك ، من العبودة ينبثق نور تبتدى فيه الكائنات خلقا جديدا ، الياسمين واللبلاب من بعد صمت يتناجيان ، والمآذن والقباب تطير فوق بساط الشفق صوب السماء ، معالم الحى العتيق تنطق عن حكمة الأجيال أوركسترا الوجود تعزف زفرات الصراخ ، الحنان يفيض من المحور الأناقة تزخرف الأزقة والدروب ، عصافير القبضة تزقزق فوق القبور ، الجمادات تنبه فى صمت التأملات ، قوس قزح يتجلى فى الحصى التى تطرح عليها قدميك هذه دنيا معبودتي (ص ١٥٩) .

بهذه الطريقة يعمق الكاتب خطي الصراع .. الجديد فى عالمه الخاص به وكذلك القديم .. لا يمكن لأحدهما أن يلتقى بالآخر بل أن التوازي بين الحطين فى النصف الثانى فى « قصر الشوق » قد تحول الى تنافر .. وبمرور الزمن يبتعد أحدهما عن الآخر .. الى أن يندثر الخط القديم كلية فى « السكرية » وينمحي من الوجود .. حتى ينشأ خط جديد آخر مبتفرع من الخط الذى يمثل كمال عبد الجواد .. ويصبح كمال عبد الجواد من الجيل القديم نسبيا .. وبذلك يتم الزمن دورته الأبدية .. الجديد يصبح قديما ثم يندثر ثم يعيد التاريخ نفسه طبقا لسنة التطور الخالدة ..

ويضع نجيب محفوظ يد القارىء على بداية المفكر الذى يمثل الجيل الجديد ويريد أن يحيا حياة جديدة ولكنه لا يعرف أين الطريق ؟ يقول كمال لنفسه عند زيارته للهرم مع حسين شداد وأخته عابدة وبدور :

فى زيارتك السالفة لهذه الصحراء كان نهارك ينقضى فى اللعب والوثب سادرا عن نفحات المعانى لأن برعة قلبك لم تكن تفتحت .. أما اليوم فأوراقها ندية برضاب الهوى تقطر بهجة وتنز الما فان تكن سلبيت طمانينته الجاهلة فقد وهبت القلق السامى .. حياة القلب وأنشودة النور (ص ١٨٣) .

هذا القلق السامى الذى حول طريقه عن الطريق الذى سار فيه من قبل أبوه وأخوته .. وخلق من حياته وحدة متكاملة .. نظر الى الماضى بعين الحاضر ولم يفكر فى المستقبل لأن الحاضر أغناه عن التأمل فيما تاتى به الأيام .. وخلق من عقله مقياسا لمقارنة التناقضات فى الحياة .. فعلى

سبيل المثال سأل كمال عايدة عندما ذهبت بدور أخت عايدة الصغرى
إليه لتجلس بجواره فى كشك الحديقة وعايدة تشجما على ذلك سألها :

— هل ذكرتى فى المصيف ؟

قالت عايدة وهى تتراج برأسها قليلا :

— سلها هى ، لا شأن لى بما بينك وبينها •

ثم مستدركة قبل أن ينبس هو بكلمة :

— هل ذكرتها أنت ؟

— آه ، موقفك فوق السطح بين مريم وفهمى ••

فالكاتب لا ينسى الموقف الذى وقفه كمال يوما فوق سطح بيتهم
عندما كان أخوه فهمى يستذكر له دروس الانجليزية ويغازل مريم ابنة
الجيران فى نفس الوقت •• وكمال عنهما فى جهل تام •• تنشأ المقارنة
فى التو واللحظة بالرغم من السنوات العديدة التى مضت عليها •• فالحب
قد جعل من عقل كمال ميزانا حساسا يزن به المواقف المتشابهة •• ومنحه
ضسوءا يكشف به عن خبايا الماضى •• ومن هنا كانت وحدة الزمن فى
وجدان كمال كمفكر •• الزمن هو هو واحد لا يتغير ولكن المواقف هى
التي تتبدل ••

كذلك ساعده الحب كمفكر على الاحساس بوحدة المكان •• فالمكان
واحد ولكن الأحوال هى التى تتغير •• ومن هنا كانت المقارنات الدائمة
بين هذا المكان وذاك المكان التى تجتاح عقله القلق •• ولناخذ مثالا
على ذلك •• وهو الرحلة التى قام بها مع حسين شداد وأخته الى
الهرم •• يقول الكاتب :

وقفت السيارة غير بعيد من سفح الهرم الأكبر منضمة الى صف
طويل من السيارات الفارغة ، ولاح خلق كثيرون هنا وهناك ، تفرقوا
جماعات صغيرة ، ومنهم من امتطى حمارا أو جملا أو تسلك الهرم ، غير
باعة ومكاريين وجمالين ، أرض واسعة لا تعد الا أن الهرم انطلق فى وسطها
كمارد بخرافى ، أما تحت المنحدر من الناحية الأخرى فقد تراءت المدينة ،
ردوس أشجار وخط مياه وأسطح عمارات ، ترى أين يقع بين القصرين من
هذا كله ؟ والبيت القديم ؟ أين أمه وهى تسقى الدجاج تحت سقيفة
الياسمين ؟ (ص ١٧١) •

فوجود كمال فى مكان الهرم لم يمنعه من أن يفكر ويقاربه بالمكان الذى يقع فيه بين القصرين .. وهكذا فعقله كمفكر دائم التفكير والمقارنة .. لا يستغرقه زمن واحد أو مكان واحد .. بل هذا فى ضوء ذلك .. وذاك فى ضوء هذا حتى تصبح الحياة كلها فى نظره فى نهاية الأمر وحدة متكاملة .. حتى أنه فى يوم زفاف عايدة الى حسن سليم نجد «كمال» يتذكر المنظر الذى رآه وهو طفل من ثقب الباب يوم زفاف أخته عائشة الى خليل شوكت .. رأى خليل شوكت يقبل أخته عائشة فى ثغرها .. ولكن المنظر لا يغيب عن ذهنه .. ويحضره فى نفس لحظة زفاف عايدة ليقارن بين هذا وذاك .. ويخرج من هذا بقوله لنفسه :

أسفى على الآلهة التى تتمرغ فى التراب (ص ٢٩٧) .

ثم لفه شعور بأنه ضحية اعتداء منكر تأمر به عليه القدر وقانون الوراثة الذى خلقه بأنف ضخمة ورأس كبير ونظام الطبقات الذى جعل من عايدة أغنى منه بكثير وتراعى له شخصه التعيس وهو يقف وحده أمام هذه القوى محتمة وجرحه ينزف فلا يظفر بأسى ، ولم يجد ما يرد به على هذا الاعتداء الا ثورة مكبوتة حرمت من الافصاح .

وبعد ذلك تجتاحه ثورة عارمة يفقد فيها أيمانه بكل شيء .. يقول لنفسه : « أين الدين ؟ ذهب : كما ذهبت رأس الحسين ، وكما ذهبت عايدة ، وكما ذهبت ثقتى بنفسى » (ص ٣٢٢) . ثم يلجأ الى الجنس والحمر لعله يجد الحقيقة فيتحول البحث عن الحقيقة الى نوع للهروب منها .. وفى مجلس من مجالس الحمر مع أخيه ياسين يقول لنفسه :

تأمل هذه المعائب : أنت وياسين تتشاربان ، أبوك شيخ ماجن ، هل ثمة حقيقى وغير حقيقى ؟ ما علاقة الواقع بما فى رموسنا ؟ ما قبعة التاريخ ؟ ما العلاقة بين عايدة المعبودة وعايدة الحبلى ؟ أنا نفسى ما أنا ؟ لماذا تأملت ذلك الألم الوحشى الذى لم أبرأ منه بعد ؟ (ص ٣٤٨) .

وهكذا يضغى صريح الجسد والروح ، السماء والأرض ، الخيال والواقع الحقيقة والأسطورة .. هذا الصراع الذى لم تعرفه الأجيال التى أتت من قبله .. والذى جعله يثور فى نفسه ضد أبيه الذى هون عليه الاحساس بالظلم بمداومته على الاستبداد به .. ويثور ضد جهل أمه الذى ملأ روحه بالأساطير فى همزة الوصل بينه وبين عالم الكهوف .. وهو لذلك يشقى اليوم فى سبيل التحرر من آثارهما .. ولذلك يقترح

لنفسه أيضا أن تختفى الأسرة التي يعتبرها حفرة يتجمع فيها الماء الآسن
وأن تزول الأبوة والأمومة .. وأن يمنح وطننا بلا تاريخ وحياة بلا ماضى
.. ويدفن همومه فى الكأس والمرأة ويخيل اليه فى نهاية الأمر ان
الانسانية تثنى مثله من الحمار والقثيان .. فأين الشفاء؟

وهكذا يزداد خطأ الصراع فى التنافر حتى يندثر خط القديم نهائيا
فى « السكرية » وينتصر الجديد .. ولكنه ليس الجديد الذى يمثله كمال
فلقد أصبح كمال قديما نسبيا .. ولكنه الجديد الذى يمثله الأحفاد ..
عبد المنعم وأحمد ابنا خديجة .. وبذلك يتم الزمن دورته الخالدة .. لبدأ
من جديد دورة أخرى لم يصبح الانسان مسيطرا على مقدراته ولكنه مجرد
ذرة فى هذا الكون اللامتناهى .. عليه دور يؤديه .. وينتهى بانتهاء
أدائه لدوره وليس من المهم أنه أداء باتقان أو أهمل فى ذلك ..

ولا نحسب بعد هذا كله أن ثمة سيطرة للواقعية الفوتوغرافية كما
توهم البعض .

٣- السكرية

يستمر النهر العظيم في سريانه في « السكرية » بنفس التدفق الذي نبع به من بين « القصرين » ثم « قصر الشوق » ٠ والقارئ مازال في رحلته داخل كهوف النفس البشرية التي كثيرا ما كانت تغمرها مياه النهر العظيم ونهى في طريق رحلتها للبحث عن الحقيقة ٠٠ فلقد أخذ كمال أحمد عبد الجواد على عاتقه مهمة البحث عن الحقيقة وكأنه مسئول عن الجنس البشرى كله كما أخبره ياسين من قبل في « قصر الشوق » ٠٠ ولذلك كان بناء الثلاثية متماسكا لانه ارتبط بهذه القضية الأبدية ولم يخرج عن نطاقها الفني في الرواية ٠٠ وكان البحث عن الحقيقة هو الأساس الذي تفرع منه خط الصراع الأساسي في الرواية بين القديم والجديد ٠٠ فالجيل القديم قد قنع بالحقيقة في مظاهرها المادية وعلامها المحسوسة أما الجيل الجديد ممثلا في كمال فقد كان المجتمع المحدود الذي يعيش فيه والثقافة غير المحدودة التي تملأ وجدانه سببا في الرغبة في المعرفة وحسب الحقيقة وروح المغامرة النظرية والحنين الى العزاء والتخفيف من جو الكتابة الذي يفشاه والشعور بالوحدة الذي يستكن في أعماقه وقد يلوذ من الوحشة بوحدة الوجود عند سبينوزا ، أو يتعزى عن هوان شأنه بالمشاركة في الانتصار على الرغبة مع شوبنهاور ، أو يهون من احساسه بتعاسة المجتمع ممثلة في عائشة بجرعة من فلسفة لينتز في تفسير الشر ، أو يروى قلبه المتعطش الى الحب من شاعرية برجسون ولكن نجيب محفوظ يعلق على كل هذا بقوله :

بيد أن جهاده المتواصل لم يجد في تقليد مخالف الحيرة التي تبلغ

حذ العذاب فالحقيقة معشوق ليس دون المعشوق الآدمي دلالا وتمنعا ولعبا بالمعقول واثارة للشك والفيرة مع اغراء عنيف بالتملك والوصول ، وهي كالمعشوق الآدمي عرضة لأن تكون ذات وجوه وأهواء وتقلبات ، ولا تخلو في كثير من الأحيان من مكر وخداع وقسوة وكبرياء ، وكان اذا ركبته الحيرة وأعياء الجهد يقول متعزيا « قد أكون معذبا حقا ولكننى حى ، انسان حى ، ولن تكون حياة الانسان الحقيقية بهذا الاسم بلا ثمن » (ص ١٣) .

هكذا يحرص نجيب محفوظ على أن يضع يد القارئ على المجرى الأساسى للشعور وهو المجرى الذى يقوم بدور المغناطيس فى جذب باقى الأحداث والشخصيات الى قطبه الموجب وطرد ما ليس له علاقة بالتركيب العضوى للرواية عن طريق قطبه السالب ٠٠ وبذلك يتبلور أمامنا وجدان كمال عبد الجواد عاكسا لنا باقى ما يدور فى « السكرية » من خلال نظرته الخاصة الى الشخصيات والأحداث ٠٠ وأول ما يتبلور أمامنا الخط الذى يمثل الجليل القديم ممثلا فى شخصية أحمد عبد الجواد الذى أصبح الآن يقوم بتمثيله بمسقة لم يكن يجدها من قبل أن يركبه العمر والمرضى وكان منظره وهو منكب على دفاتره وشاربه الفضى يكاد يختفى تحت انفه الكبير الذى زاده ضمور الوجه ضخامة ، كان ذلك المنظر مما يستحق العطف . غير أن منظر وكيله ومساعدته جميل الحمزاوى الذى كان يهدف الى السبعين كان مما يستحق الرثاء . ولم يكن يفرغ من زبون حتى يتهالك على مقعده وهو يلهث .

وبذلك يكاد الزمن يتم دورته الأبدية ٠٠ القديم يندثر ليحل محله الجديد وهكذا يخفت ايقاع الصراع بين القديم والجديد ويتحول الى استكانة من جهة القديم بحكم العمر والمرضى الى صراع للبحث عن الحقيقة من جهة الجديد بحكم ظروف المجتمع وتنوع الثقافة الوافدة مع انتشار وسائل الاتصال .

ويحلو لنجيب محفوظ كعادته دائما أن يعمق خط الأحداث الأساسى الذى يمثلته القديم بتلويحات رائعة تمنح القارئ إحياءات ذكية وتضيف الى الصورة العمق والبعد الثالث الذى يطلبه النقاد دائما ٠٠ وتلعب دور البعد الثالث فى هذا المجال العالة زبيدة عندما تذهب الى دكان السيد عبد الجواد ويبدو جسمها وقد ترهل ووجهها وقد تقنع بالأصباغ ولم يكن أثر للحل فى عنقها أو أذنيها أو سياعديها ، ولا للجمال القديم مكان ٠٠ تذهب اليه لتطلب منه سلفة أخرى أو يجد لبيتها شاريا ٠٠ ولكن السيد

عبد الجواد لم يعد بعد يرتاح لزياراتها ويصارحها بأن الزمن غير الزمن ..
وبعدها بأن يجد لبيتها شاربا .. فتعلق هي على الموقف بقولها :

— هذا ما ينتظر منك يا سيد الكرماء (ثم بلهجة حزينة) ليست
الدنيا وحدها التي تغيرت ولكن الناس تغيروا أكثر ، سامح الله الناس ،
فى أيام العز كانوا يستبقون الى تقبيل حداثى ، والآن اذا المحوى فى جانب
من الطريق مالوا الى الجانب الآخر .. (ص ١٦)

ثم ينقل الينا نجيب محفوظ تيار الشعور الذى يجرى فى وجدان
زبيدة لكى تزداد الصورة عمقا فيقول :

لا بد أن يتنكر للانسان شيء ، بل أشياء ، الصحة أو الشباب أو
الناس ، أما أيام العز ، أيام الأنعام والحب فأين هي ؟ (ص ١٧)

ان طاحونة الحياة فى نظر الكاتب تدور بلا رحمة ولا تعمل حسابا
لأناس لم يعملوا حسابا لأنفسهم .. وهنا يجدر بنا أن نقول أن تلميح
الكاتب بأدمان زبيدة للكوكابين لم يكن أساسا لافساد لمحة من ملامح
المجتمع ضمن المسح الاجتماعى الذى يتشدد به النقد .. ولكنه أساسا
لمحة درامية تدخل فى تكوين شخصية زبيدة التراجيدية كنقطة ضعف
تجبرها على السير فى الطريق الى مصيرها المحتوم .. فإذا كان نجيب
محفوظ يستغل ملامح المجتمع المصرى فى مطالع هذا القرن وأواسطه فى
ثلاثيته فلذلك لأنه يجد فيها مادة درامية خصبة تساعد على خلق
الشخصية الدرامية وبالتالي الموقف وليس لأنه أراد أن يقوم بعملية
مسح شاملة للمجتمع المصرى فى الفترة ما بين الحربين .. والسبب فى
ذلك المنحى انه فنان وليس بدارس اجتماعى .. وبالتالي يجب علينا
ألا نفرض عليه مهمة ليست من مواهبه كفنان يرى الحياة من خلال عمل فنى
هى متكامل الأبعاد ومتناسق البناء .

ويلج نجيب محفوظ فى تعميق خط الجيل القديم فى شخصية أحمد
عبد الجواد فنجدته وهو الذى لم يكن يطبق التبسط مع أبنائه .. نجاهه
يفرح ليوم الجمعة وينتظره كل أسبوع بفارغ الصبر لأن البيت القديم
فى هذا اليوم يعمر بالأبناء والأحفاد ولكن لم تعد أمينة « بطلة » الجمعة
كما كانت قديما لانتمائها الى نفس الجيل .. وكان السيد يجد فى
حضورهم سرورا يزداد تعلقا به كلما تقدم به العمر .. لكنهم يبدون
مشغولين بأنفسهم عن جدهم ، فمن جهة يعززون بأن حياته لم ولن تنقطع
ومن ناحية أخرى يذكرونه بأن شخصه يتراجع ويبدأ عن مركز الاهتمام

الذى كان يستأثر به ، ولم يكن ذلك يحزنه ، فان الايغال فى العمر يحيى بالحكمة كما يحيى بالوهن والمرض .. ولكنه لا يستطيع الهرب من تيار الشعور الذى يحمل اليه الذكريات فى تدفق لا ينضب .. فيسرح ذهنه الى عام ١٨٩٠ حين كان يلهو كثيرا بين مغاني الجمالية يرتاد الازبكية وفى ركابه يجرى محمد عفت وعلى عبد الرحيم وابراهيم الفار ..

وكما ان الفن يعتمد على التناقض فلا بد لنقيض هذه الصورة حتى تدب الحياة فى العمل الفنى .. اذ ان كمال الذى كان يمثل الجيل الجديد فى « قصر الشوق » قد انصرف بكليته الى رحلته للبحث عن الحقيقة ولم يعد ثمة أوجه كثيرة للتناقض بينه وبين الجيل القديم .. اذ ان الحطين اللذين بدأ تناقضا فى « قصر الشوق » قد بعدت الشقة بينهما لدرجة تهدد العمل الفنى بالتفكك .. ولكن الكاتب يخلق من أحفاد الأسرة جيلا جديدا يناقض جيل السيد أحمد عبد الجواد كما يناقض أيضا جيل كمال عبد الجواد .. وذلك حتى يتم الزمن دورنه الأزلية .. فيعقب الكاتب صورة الجيل المندثر فى شخصية السيد أحمد عبد الجواد بالصورة المتناقضة ممثلة فى رضوان ابن ياسين وعبد المنعم وأحمد ولدى خديجة .. فنجد رضوان يتجه الى الحقوق لتفتح له بعدها أبواب العمل السياسى وكذلك عبد المنعم ابن خديجة الذى يسيطر على تفكيره الدين وذلك فى أسلوب جديد .. أما أحمد فيستقل برأيه .. ويعزم على الالتحاق بقسم الصحافة بكلية الآداب .. ويرفض رأى الأسرة فى ضرورة التحاقه بالحقوق .. ويصارع خاله كمال بحدة :

— ان قيادة الفكر وقيادة عربة كارو شيء واحد فى أسرتنا .

فقال رضوان ياسين باسما :

— ان أكبر قادة الفكر فى وطننا من الحقوق ..

فقال أحمد فى كبرياء :

— ان الفكر الذى أعنيه شيء آخر .

فقال عبد المنعم شوكت عابسا :

— وهو شيء مخيف هدام ، انى أعلم وأسلفاء بما تعنى ..

(ص ٢٢ ، ٢٣)

وهكذا تتناقض صورة الجديد مع القديم فى حدة ووضوح وصراحة .

أصبح الراى رأى الأبناء وليس للأباء أو الأجداد كلمة غير النصيحة الخالصة على قدر فهمهم رغم ان الأبناء لا يبالون بها . ولناخذ على سبيل المثال موضوع زواج نعيمة ابنة عائشة من فؤاد جميل الخمزوى الذى أنير على اثر زيارة فؤاد لمنزل « بين القصرين » على الرغم من ان فؤاد لم تكن فى نيته على الاطلاق الزواج من نعيمة . . ففى مجلس القهوة المعتاد قال رضوان لنفسه : بنت لطيفة وجميلة ، ليته كان فى الامكان أن أصادقها وأزاملها ، لو مشيناً فى الطريق معا لاحتار الرجال أينما الأجل . . وهكذا يكشف الكاتب فى لمحة سريعة من داخل الشخصية رضوان المخنث الذى سيصل بعد ذلك الى أعلى المناصب بسبب علاقته المريبة بعبد الرحيم باشا عيسى .

ثم ينتقل الكاتب الى وجدان احمد الذى يقول لنفسه أيضا عن نعيمة : جميلة جدا ولكنها كانما ملزوقة الى خالتي بالبرا ، ولا حظ لها من الثقافة . . وتلك لمسة أخرى فى شخصية احمد الذى يرى أن الزوجة المثالية يجب أن تكون مثقفة وذات أفق واسع . . هذه الفكرة التى ستدفعه بعد ذلك الى أن يعرض الزواج على زميلته فى الآداب عليّة صبرى ولكنها ترفض اذ أنها قد عقدت العزم على ألا يقل دخل زوجها المقبل عن خمسين جنيها فى الشهر . . مما جعله يقع فى حب سوسن حماد الذى سيعمل معها بعد ذلك فى مجلة « الانسان الجديد » بعد تخرجه من قسم الصحافة . . وهى التى اتفقت آراؤها مع ميوله الماركسية . . ثم يقدم الكاتب لمحة أخرى من شخصية عبد المنعم الذى يقول لنفسه عن نعيمة : جميلة وست بيت وشديدة التقوى ، لا يميها الا ضعفها ، وحتى ضعفها جميل . . خسارة فى عين فؤاد . . ولذلك ينظر الى دين المرأة وتقواها قبل كل شيء . . ثم جاوز الحديث الباطنى لفسالها :

— وانت يا نعيمة خبرينا عن رأيك ؟

فتورد الوجه الشاحب ، وقطبت ثم ابتسمت ، وتوتر حالها وهى تمزج الابتسام بالتعطيل لتخلص منهما معا ، ثم قالت فى حياء واستياء :

— لا رأى لى ، دعنى وشانى .

فقال احمد ساخرا :

— الحياء الكاذب . .

ولكن عائشة قاطعته متسائلة :

— الكاذب ؟

فاستدرك قائلا :

- الحياء موضة قديمة . ينبغي أن تتكلمي والا ضاعت منك الحياة . .

فقال عاتشة بمرارة :

- اننا لا نعرف هذا الكلام .

فقال أحمد متشكيا دون أن يعبا بنظرة أمه المنذرة :

- أراهن على أن أسرتنا متأخرة عن العصر الحديث بأربعة قرون .

فسأله عبد المنعم ساخرا :

- لم حددتها بأربعة ؟

فقال دون اكتراث :

- على سبيل الرأفة (ص ٢٦) .

وهكذا يتشكل الموقف الدرامي عند نجيب محفوظ من خلال نظرة الشخصية الى الموضوع المطروح للمناقشة وليس من خلال نظرة الكاتب الشخصية . . والعوامل التي تتدخل في تكوين نظرة الشخصية الى الموضوع عوامل كثيرة متشابكة ومعقدة منها البيئة الاجتماعية ومدى التعليم الذي وصلت اليه الشخصية والطبقة التي تنتمي اليها والظروف التي مرت بها منذ بدأت تدب حية على صفحات الرواية . . الخ من العوامل التي يحرص عليها المؤلف في موضوعية مطلقة دون أى تدخل شخصي منه على الإطلاق . . ولذلك لم نحس بوجود المؤلف قدر ما أحسنا بوجود العمل الفني ذاته بشخصياته وأحداثه والتقنيك الفني الذي صب في قالبه . .

ولا يترك المؤلف موضوع الزواج يطرح هكذا من وجهات النظر المختلفة للشخصيات دون ربطها عضويا بالخط الدرامي الأساسى وهو نظرة كمال عبد الجواد نفسه الى الزواج كمفكر وكمثقف . . وهكذا تبدو أمامنا وجهات النظر التي أبدتها الشخصيات الأخرى في موضوع الزواج بمثابة تنويعات على نفس النغمة الأساسية مما يمنحها بعدا وعمقا وموضوعية . . فبعد أن يدلى كل بدوره في موضوع الزواج . . اذ بخديجة توجه الخطاب الى كمال متسائلة :

- وانت . . متى تتزوج انت ؟

بوغت كمال بالسؤال فتهرب قائلا :

- حديث قديم .

— وجديد فى الوقت نفسه ، ولن نتركه حتى يجمع الله شملك على بنت الحلال (ص ٢٧) .

وبعد أن تشترك معظم الشخصيات فى هذا الحديث واللقاء اضواء جديدة على موضوع زواج كمال وبالتالي اكتشافات جديدة فى أغوار نفسه . . يعود الكاتب كما عودنا الى المحور الذى يدور حوله الشكل كله وهو وجدان الشخصية ذاته . . وهنا يتكلم الكاتب نيابة عن الشخصية فيقول :

ولكن لم لم يتزوج رغم استجابة الظروف ورغبة الوالدين ؟ . . أجل مضت فترة فى ظل الحب فكان الزواج ضرباً من العبث . وتبعتهما فترة حل محل الحب فيها بديل هو الفكر فاستغرق الحياة بنهم ، وكانت فرحة الافراح أن يعثر على كتاب جميل أو يظفر بنشر مقالة . وقال لنفسه ان المفكر لا يتزوج وما ينبغى له . كان ينظر الى فوق ويظن ان الزواج سيحمله على النظر الى تحت . وكان — وما زال — يلد له موقف المشاهد المتأمل بقدر ما ينفر من الاندماج فى ميكانيكية الحياة . وانه ليضن بحزيبته كما يضمن البخيل بماله . ثم انه لم يبق عنده من المرأة الا شهوة تقضى . والى هذا كله فالشباب لم يضع هباء مادام لا ينقضى اسبوع دون مسرات فكرية ولذات جسدية ثم انه حائر يداخله الشك فى كل شئ والزواج نوع من الايمان (ص ٢٨) .

ومن هنا كان البناء القصصى للرواية يتشكل دائماً من خلال نظرة كمال عبد الجواد كمتشكك ومفكر . . أحياناً يكون الموقف الدرامى من صنع الشخصيات الأخرى ويستمر صفحات وصفحات . . ولكن الانطباع الأخير فى ذهن القارئ يتشكل حسب نظرة كمال عبد الجواد الى الموقف ذاته . . وخاصة بعد دخول كمال عبد الجواد فى قمة الصراع الفكرى الذى اهتزت القيم كلها على أثره فى نفسه . . فبالرغم من أن كل المقدسات عنده مثل الاستقلال مثلاً فوق كل نزاع . . يقول له أحمد ابن أخته خديجة : « أما معنى الوطنية بعد ذلك فينبغى أن يتطور حتى يفنى فى معنى أشمل وأسمى ، وليس ببعيد أن ننظر فى المستقبل الى شهداء الوطنية كما ننظر الآن الى ضحايا المعارك الحمقاء التى كانت تنشب بين القبائل والأسر » . (ص ٢٩ ، ٣٠) .

فترى انعكاس هذا الرأى على وجدان كمال الذى يقول لنفسه :

معارك حمقاء يا أحمق : فهمى لم يستشهد فى معركة حمقاء . . ولكن أين وجه اليقين ؟ (ص ٣٠) .

وأصبح بعد ذلك يشارك فى الاعياد الوطنية كأشد المؤمنين بها وإن آمن فى الوقت نفسه بالآ ايمان له ٠٠ فقد يعيش الحقيقة ولكنه يرتطم بالشك ويشقى فى نزاعه الدائم مع الغرائز والانفعالات ٠٠ وكلما واجه هذا التناقض فى حياته زعزعه القلق ٠ ولكن ليس ثمة موضع فى حياته يخلو من تناقض وبالتالى من قلق ٠ لذلك شد ما يحن قلبه الى تحقيق وحدة منسجمة تنسم بالكمال والسعادة ويشعر بأن الحياة الفكرية لا مفر منها مادام به عقل يفكر فلا يقعه ذلك عن التطلع الى الحياة الأخرى تدفعه كافة القوى المعطلة المكبوتة فهى صنخرة النجاة بالنسبة له ٠٠ وهى المنظار الوحيد الذى يستطيع أن يرى الدنيا من خلاله ٠٠ حتى نظرته الى الأشياء التى يراها الناس أشياء عادية لا توحى بأية مدلولات ٠ أصبحت مغلقة بغلاف سميكة من التفلسف والشك والحزن ٠٠ ولناخذ على سبيل المثال فهوة أحمد عبده التى كانت ستهدم فى القريب ليقام على انقاضها عمارة جديدة ٠٠ يقول كمال لنفسه فى هذا الصدد :

يا قهوتى العريضة انت قطعة من نفسى ، فيك حلمت كثيرا وفكرت كثيرا ، وفيك سكن ياسين أعواما ٠ واجتمع فهمى بالثوار ليفكروا ويعملوا من أجل عالم أفضل ، ثم انى أحبك لأنك مصنوعة من مادة الحلم ، ولكن ما جدوى هذا كله ؟ وما قيمة الحنين الى الماضى ؟ ٠٠ ربما ظل الماضى أفيونة أصحاب القلوب ، وأشقى ما تصاب به أن تكون ذا قلب حنون وعقل شالء ، فلنقل أى كلام ما دمنا لا نؤمن بشيء ٠٠

— فى هذا صدقت ، انى أقترح أن يهدموا الهرم اذا وجدوا لأحجاره فائدة ما للمستقبل (ص ٤٧) .

وهكذا تجتاحه دوامة الشك فى كل شيء وهى مشكلة العمود الفقرى ، للسكينة ، الذى تتشكل على أساسه النظرة الى التصرفات التى تصدر من الشخصيات الأخرى والأحداث التى تشكل البناء العام للرواية ٠٠ وتتوالى على كمال ضربات الشك وتصل الى الركن القصى فى وجدانه الذى احتفظ فيه بذكرى عابدة شداد ٠٠ فلقد أفلس شداد بك والتهمت البورصة آخر مليم فى حوزته ولم يتحمل الصدمة فانتحر ٠٠ وضاع القصر الكبير فيما ضاع من متاع ٠٠ ذلك القصر الذى عاش كمال فى حديثه زمن لا ينسى ٠٠ وهكذا تنبذ مثالية كمال التى أودعها فى الأسرة الرفيعة والرجل العظيم والحلم الكبير ٠٠ ولم يعد لأم عابدة سوى خمسة عشر جنيتها شهريا من ريع وقف ، وانتقلت بعد ذلك مع ابنتها الصغيرة

، يدور الى شقة متواضعة بالعباسية .. وبعد أن يعلم كمال بهذه الكارثة ، يقول المؤلف نيابة عنه :

لن يحق له أن يحزن بعد الساعة على قهوة أحمد عبده التي يتهلدها الزوال ، فكل شيء ينبغي أن ينقلب رأسا على عقب (ص ٤٩) .

فلا كمال ولا أفكار كمال تستطيع أن تقف في مواجهة عجلة الزمن الرهيبة التي لا تكف عن السير دون رحمة .. فعلى الرغم من نظراته الى قهوة أحمد عبده التي يقدمها المؤلف معادلا موضوعيا للحياة نفسها .. فيها حلم وفكر كمال في عايده .. وفيها حرب ياسين من الملل الذي كان وما زال يطارد .. وفيها اجتماع فهمي بالثوار .. بالرغم من انها نموذج مصغر من الحياة الواسعة .. فلم يرخمها التطور وجاء الوقت الذي تهدم فيه ليقام على انقاضها عمارة جديدة .. وهكذا لا يعبأ الزمن بالحياة ذاتها وبمن يحيها .. حتى الرجال العظام من أمثال شداد بك تقضى عليهم عجلة الزمن دون هوادة أو رحمة .. حتى ان كمال يقول لنفسه « كأنما قضى بأن تؤدب هذه الأسيرة بأدب الآلهة الساقطين » (ص ٥٠) ، لا شيء في الكون ثابت اذ ان بقاء الحال من المحال .. ولذلك كان سعى كمال وراء حقائق مطلقة وقيم ثابتة فاشلا لانه لم يكن يبحث الا وراء المستحيل .. فهو يتحدى الزمن كما تحده من قبل أبوه أحمد عبد الجواد ولكن على طريقته الخاصة .. فالسيد أحمد عبد الجواد كما عرف عنه كان ذير نساء ومتهالكا على الحمور والملاذات بجميع أنواعها .. وكان استمراره في ذلك بل اصراره على ذلك سببا في فقدان صحته .. ولم يعبأ بذلك أيضا حتى أصيب في نهاية الأمر بالضغط ثم الشلل ثم الوفاة أو النتيجة الحتمية لكل شخصية تخرج لصراع القدر أو تتحدى الزمن وسنة التطور ..

وعلى هذا كان تحدى السيد أحمد عبد الجواد على حساب راحة جسمه وصحته .. وأما تحدى ابنه كمال فكان على حساب راحة باله وهدوء ضميره .. فهو يصر على البحث عن حقائق مطلقة وقيم ثابتة لا تتغير بالرغم من ان تطور الزمن لا يترك شيئا لا يتغير سواء كان حقائق مادية كالصحة الجسدية أو كان قيما روحية كالصحة العقلية .. ولذلك عاش كمال حياته كلها في عذاب وحيرة وتردد لم يستطيع منها فككا لاصراره على البحث عن المستحيل في صور الحقائق والقيم التي كانت تصورها له قراءاته الفلسفية والفكرية .. وهذا هو السبب الأساسى في ثبات أحواله على ما هي عليه ، فالحياة تتطور وجميع الزملاء والأصدقاء يتنقلون في المناصب العليا في القضاء وغيره وهو لا يزال يسير في مكانه

١٨٥

ويدور فى حلقة مفرغة من الفلسفة والفكر فتبدو الحياة وكأنها تساعد
ذوى النظرة العملية على الوصول الى أهدافهم فى يسر وحسب بينما
المفكرون والمتفلسفون من أمثال كمال لا يجدون سوى الحيرة والقلق
لإلتهامهم وإحالة حياتهم الى جحيم متصل .. ولتأخذ على سبيل المثال
فؤاد جميل الحمزاوى بعد تعيينه وكيل للنيابة ونقله الى القاهرة .. فلقد
زار صديق صباه كمال .. وعندما رأى مكتبته قال له نفس كلام اسماعيل
لطيف من قبل :

— مكتبة فلسفية قحة ، لا ناقة لى فيها ولا جمل ، انى أقرأ مجلة
« الفكر » التى تكتب فيها وأتابع مقالاتك التى تظهر تباعا منذ سنوات ،
لا أزعج انى قرأتها جميعا ، أو انى أذكر منها شيئا . ان المقالة الفلسفية
أثقل ما يقرأ ، ووكيل النيابة رجل مرهق بالعمل ، لماذا لا تكتب فى
الموضوعات الجذابة ؟

طالما سمع بأذنه نعى مجهوده . ولكنه لم يحزن لذلك كثيرا كانما
اعتاده . ان الشك يلتهم فيما يلتهم الحزن نفسه ، والشهرة ما هى ؟ ..
والجاذبية ما هى ؟ .. ولكن مما يسره حقا ألا يجد فيه فؤاد تزجية
لأوقات فراغه (ص ٩٢) .

ومن هذا التناقض بين شخصية فؤاد الحمزاوى وكمال عبد الجواد
أو بين الفكرة العملية والفكرة النظرية ينشأ لدينا تنويعا أخرى على نفس
النغمة الأساسية تمنحها أبعادا وأعماقا جديدة .. فتتركز هذه التنويعات
على الفكر الذى يظل فى مكانه ينظر الى العالم ويتأمل بينما العمليون
يتكيفون مع الزمن ويسايرون التطور ومن هنا كان وصولهم الى أعلى
المناصب فى الوقت الذى يظل فيه المفكر مدرسا ابتدائيا لدورانه فى حلقة
مفرغة ووقوفه فى وجه النظرة العملية الى الحياة التى تؤمن بالتطور الدائم
والتضخيم الشامل وتكفر بالحقائق الثابتة والقيم المطلقة التى تعتبر فى
نظرها مضیعة للوقت والمجهود ومغوفة للتطور والتقدم .. ومن هنا كانت
مأساة المفكر الذى يحلم ويفكر فى حياة أفضل تملأها السعادة الحقيقية
فى الوقت الذى لم يمنح فيه أية أدوات تساعد على الوصول الى هذا
الهدف . سوى عقله البشرى القاصر عن بلوغ الكمال وبالتالي الوصول
الى السعادة المنشودة .. هكذا ينشأ الصراع بين الوجود والذى يجب أن
يوجد أو بين ما هو كائن فعلا وبين ما يجب أن يكون .. بين الحقيقة
والخيال أو بين الواقع والفكرة .. وهو الصراع الذى بدأ مع البشرية ..
ويبدو انه لن ينتهى الا مضى ..

ثم نسبح صدى لتفويمة جديدة تمنحنا بعدا آخر فى شخصية كمال ففى بده تردده على بيت جلييلة التى كانت تدبر بيتا للعاراة عرف منها أنها كانت على علاقة بأبيه فى زمن الشباب ٠٠ ويبدو أبوه الذى عرفه على لسانها غير أبيه الذى عرفه بنفسه ، بل غير أبيه الذى حدثه عنه ياسين ، رجل الغريزة والحياة العارمة ، لم تشغل هموم الفكر قلبه فأين هو منه ؟ حتى ليلة الجمعة التى يزور فيها هذا البيت لا يصفو له الاتصال الجنىسى فيها الا بالخمير ، فلولا السكر لبدا له الجو متجمعا باعنا على الانهزام ٠٠ وفى أول ليلة من لياليه فى هذا المنزل قسق أول مرة على حساب والده اذ ان جلييلة رفضت أن تأخذ شيئا فى أول ليلة من ابن خليل العمر ٠٠ ثم طال الحديث فعرف عنها تاريخ أبيه السرى ، ميزاته وجلائل اعماله ومغامراته وخفى صفاته ، ثم يقول كمال لنفسه « وأنا من شدة الحيرة مترددا ابدا بين وهج الغريزة ونسمة التصوف » (ص ١٠٤) .

ومن هذا التناقض بين كمال وأبيه ٠٠ يبدو كمال وكأنه كتب عليه أن يعيش قلقا مترددا ٠٠ فاما أن تحبه قمر بنت أبو سريح صاحب المقل فيعرض عن حبها ، واما أن يحب عايذة بنت شداد بك فتعرض عن حبه ، وبذلك لم يعرف فى حياته للحب معنى سوى الألم ، وهو الألم الذى يصفه نجيب محفوظ « بالألم العجيب الذى يحرق النفس حتى تبصر على ضوء نيرانه المتقدة عجائب من أسرار الحياة ثم لا تخلف وراءها الا حطاما » . (ص ١٠٥) .

حتى أثناء معاشرته لعطية فى بيت جلييلة لم يكن لذهنه أن يهدأ ٠٠ فبينما كان يراقبها وهى تخلع حذاءها وقستانها ، ثم وهى تسوى قميصها أمام المرأة وتسرح شعرها ٠٠ كان يجد فيها الجسم الذى يحبه ، الأبيض اللون الممتلئ ٠٠ ثم يسائل نفسه فى نفس اللحظة : « ترى كيف كان جسم عايذة ؟ كثيرا ما تبدو لذاكرته وكأنما لم يكن لها جسم ، وحتى ما يذكره من نحافتها وسمرتها ورشاقتها فانما تستقر فى روحه كالمانى المجردة ، أما ما يلصق عادة بالذاكرة من محاسن الأجساد كالصندور والسيقان والأرداف فلا يذكر البتة ان حواسه اتجهت الى شئ منها ، واليوم لو عرضت له حسناء كل ميزات الرشاقة والسمرة والنحافة ما ارتضى أن يبتاعها بريال ، فكيف كان هذا الحب ؟ ، وكيف ظلت ذكره مصنونة بالأجلال والتقديس رغم ازدرائه لكل شئ ؟ » (ص ١٠٦) .

وهكذا يحلو له التفلسف حتى والمرأة الى جانبه ٠٠ والكاس فى يده ٠٠ ونظره على الزجاجة التى تباع فى هذا البيت بضعف ثمنها ٠٠ ويقول فى نفسه : كل شئ غال الا المرأة ، الا الانسان ، ولولا الخمر ما أمكن ذلك المجلس كى يقيب عن عين البشرية المحلقة فى أشمئزاز ، ثم يرد على ذهنه رأى برنارد شسو فى « دليل المرأة الذكية » فى أن « حياتنا لا تخلو من مؤسسات من نوع آخر ، منهم وزراء وكتاب » . (ص ١٠٦)

ويظل كمال يبحث عن الشهوة مع الحب جنبا الى جنب ٠٠ ويعتقد انه لو أتبع له يوما أن يجدهما فى كائن بشرى لعرف الاستقرار المنشود ، ولذلك لا تزال الحياة تبدو له عناصر يعوزها الانسجام ، فهو ينشد الزواج فى الحياتين العامة والخاصة ٠٠ ولذلك فالشكوى لا تنقطع لانه يبحث عن مثالية فى حياة الواقع الصريح وتبدو الحياة فى نظره خدعة كبرى ، ويجد انه يجب عليه أن يتجاوب مع حكمتها الخفية كى يتقبل هذه الخدع راضيا بقدره ويشبهه نفسه بالممثل الذى يعي دوره الكاذب على المسرح ، ولكنه رغم ذلك يصعد فنه (ص ١٠٧)

وبالرغم من أحاديث الزواج المستمرة مع العائلة ٠ كان كمال يرفض عند كل مناسبة ولكنه لا يستطيع أن يتجاهله ، ولكنه اذا رغب فى الزواج فليس امامه الا الطريق التقليدى الذى يبدأ بالحاطبة ، وينتهى بالأسرة والأطفال والحياة الروتينية ٠٠ وهذا يشغله عن حياة التأمل التى يرغبها ، وهكذا يدور فى دوامة أبدية يحن الى الزواج من ناحية ويشمئز منه من ناحية أخرى ٠٠ وكثيراً ما ساءل نفسه عن السبب الذى يمنعه من الزواج ٠٠ وخاصة وانه الآن قد أصبح يشك فى الفكر والفكر معا ٠٠ وليس من سبب مانع سواء كان الخوف أم الانتقام ، أم الرغبة فى الإلأم ، أم مثالية الرومانسية المتطرفة ٠

ويأخذ نجيب محفوظ القارىء فى رحلة ممتعة داخل وجدان كمال ٠٠ وخاصة فيما يتعلق بموضوع الزواج وعلاقته بالفكر الذى يرغبه ويهرب منه فى نفس الوقت يقول :

ويقول تزوج حتى تنجب فتخلد ، وشهد ما طمع الى الخلود فى شتى أشكاله وألوانه ، فهو يركن يائسا فى النهاية الى هذه الوسيلة الفطرية المبتذلة ؟ وثمة أمل أن يجي الموت بلا ألم يشوه راحته الأبدية ، كم بدا الموت مخيفا لا معنى له ، ولكنه - بعد أن فقدت الحياة كل

معانيها - يبدو اللذة الحقيقية في الحياة ، ما أعجب العاكفين على العلم في معاملهم ، ما أعجب الزعماء الذين يلقون بأنفسهم في المهالك في سبيل الدستور ، أما الذين يدورون حول أنفسهم في حيرة وعذاب فالرحمة لهم (ص ١٢٢) .

وبهذا لم يستطع المفكر الطبيعي أن يشق لنفسه طريقا وأن يخلق لنفسه هدفا بل ظل أسير تردده وسجين قلقه .. ويظل الخط الدرامي الأساسى فى « السكرية » مرتبطا بهذا المضمون .. وحرص السيد المؤلف على إبرازه من خلال مواقف درامية ومناقشات حية بين الشخصيات ساعدت على الاندفاع المنطقي للأحداث فى تسلسل طبيعى أبعد الزواية عن نطاق التصوير الجلى للمجتمع المصرى فى الفترة ما بين الحربين الى نطاق الفن الباهر الذى يخلق حياة مستقلة بذاتها عن الحياة التى نعيشها نحن .. ومن هنا كان الاختلاف بين مهمة الفن ووظيفة الحياة .. فالحياة تسير وأحداثها تتوالى ولكن دون مغزى يكمن وراءها لأنها هدف فى حد ذاتها ومن هنا تبدأ وظيفة الفن عند النقطة التى تنتهى عندها وظيفة الحياة .. إذ ان الفنان يعيد ترتيب الأحداث وصياغة المادة الخام التى يستخرجها من مشاهداته فى الحياة واكتشافاته اليومية لكى يخلق منها مادة درامية كفيلة بأن تجعل العمل الفنى ينبض بالحياة .. حياة خاصة به تتبع منه وفيه واليه وليس لها أية صلة بالحياة اليومية التى نعيشها سوى ان المادة الخام للعمل الفنى قد أخذت منها تماما كالطفل الذى يولد ويستقل بعد ذلك عن أمه فى كل ما يختص بشئون حياته .

لماذا كانت الحياة الواسعة هى الأم والأعمال الفنية إبنائها فلا بد لهؤلاء الأبناء من أن يعتمدوا على أنفسهم كى يضمّنوا الخلود .. وهذا ما فعله نجيب محفوظ فى « السكرية » ولكن الحظ كان يعاقبه فى بعض الأحيان فكان يجنح الى الواقعية الفوتوغرافية الآمنة والمسح الاجتماعى وخاصة فى الفترة التى عاصرت الحرب العالمية الثانية .. ولعل هذه النقطة بالذات هى السبب الأساسى الذى اعتمد عليه النقاد فى دمج نجيب محفوظ بالواقعية الاجتماعية النقدية .. فهناك فصول كاملة فى « السكرية » وخاصة الفصول التى تبدأ بعد الفصل العشرين يترك فيها الكاتب قلم الفنان الخلاق الى حقل الدراسات الاجتماعية ويتقبص شخصية الباحث الاجتماعى فيقدم لنا حصرا للجمعيات الدينية والأحزاب السياسية والهيئات الاجتماعية والتيارات الفكرية والنماذج البشرية الشاذة التى كانت سائدة فى المجتمع المصرى إبان الحرب العالمية الثانية .. فيقدم

لنا عبد المنعم شوكت ابن خديجة الأكبر كممثل لجمعية دينية ٠٠ وبعد ذلك تدور مناقشات عن أهداف الجمعية وشروط الالتحاق بها ودستورها ٠٠ الخ ٠٠ من صميم اختصاص البحث الأكاديمي وليس من عمل الفنان بأية حال من الأحوال ٠٠

ثم يقدم الابن الآخر لخديجة أحمد إبراهيم شوكت كنموذج للشباب الذي وجد في ذلك الوقت أن الحل الوحيد للمسألة المصرية يكمن في التفكير الماركسي المتطرف وليس من سبيل للتخلص من القصر والاستعمار إلا بثورة البروليتاريا وعلى هذا الأساس يتزوج بعد ذلك من سوسن حماد ابنة عامل-المطبعة في مجلة «الانسان الجديد» التي يعمل بها ٠٠ وهي نموذج للمرأة الجديدة التي حطمت حصار الرجل وأخرجت إلى معركة الحياة تجرب حظها حتى ولو لم يكن لديها من الأسلحة سوى أفكار متطرفة ٠٠

ثم يقدم المؤلف ابن ياسين من زوجته الأولى زينب ٠٠ رضوان ياسين الذي يتقدم للقارئ كنموذج للشباب المنحل الذي طحنه الظروف الاجتماعية وجعلته يعيد عن جادة الطريق ويسير في طريق الشذوذ الجنسي ٠٠ ويصل إلى منصب سكرتير عيسى باشا عبد الرحيم الوزير عن طريق علاقته المريبة بالوزير نفسه ٠٠ وكان اعتناء المؤلف بدراسة شخصية رضوان يفوق دراسته لشخصية كل من عبد المنعم وأحمد ولدي خديجة ٠٠ فقد كان رضوان في ذلك الوقت في السابعة عشرة من عمره . مكحول العينين ، متوسط القامة مع ميل خفيف إلى الامتلاء ، أنيق الملبس إلى حد التبرج ، ينتسب ببشرته الوردية إلى آل عفت ، فهو يشع بهاء ونورا ، وتنم حركاته عن دلال من لا يخفى عليه جماله ٠٠ وقد عقدت الصداقة أواصرها بينه وبين حلمي عزت وهو مخنث آخر ٠٠ وكان يتخذ منه صديق صباه وزميله اليوم بكلية الحقوق ومنافسه في الجمال والدلال ٠٠ وكان يضرب بهما المثل في الأناقة وحسن الذوق فضلا عن أن اهتمامهما بالملايس والموضة لم يكن دون اهتمامهما بالسياسة أو دراسة القانون ٠٠ كما سهرأ وذاكرا وناما معا على سرير واحد بمنزل حلمي عزت ٠٠ ولم يكن مبيت رضوان خارج البيت بالشئ الجديد ، فقد اعتاد منذ صباه أن يدعى إلى أكثر من بيت لقضاء عدة أيام ، كبيت جده محمد عفت بالجمالية أو بيت أمه بالمنيرة ، التي لم تنجب غيره رغم زواجها من محمد حسن رئيس المحفوظات بوزارة المعارف ، ولذلك ، وليل أبيه الطبيعي إلى اللامبالاة ، وترحيب زنوبة الحفي بكل ما يبعده عن بيتها ولو إلى حين ،

لم يجد معارضة فى البيت عند صديقه فى موسم المذاكرة ، ثم صار الامر بعد ذلك مألوفا فلم تكن أسرته لتعيه أى اهتمام وفى مثل هذا الجو من اللامبالاة نشأ حلمى عزت • توفى أبوه منذ عشرة أعوام • وفى ذلك الوقت كانت أخواته الست قد تزوجن ، فعاش وحده مع أمه العجوز • ووجدت المرأة صعوبة من بادئ الأمر فى السيطرة عليه ، ثم ما لبث أن صار هو المسيطر على البيت كله • ولم تعرف الأسرة الحياة الرهيفة منذ وفاة الأب • ولكن حلمى لم يعجز عن مواصلة حياته المدرسية حتى التحق بكلية الحقوق، محافظا فى أثناء ذلك كله على ما تتطلبه حياته من مظاهر الاحترام •

فهذه الشخصيات «فى» السكرية» تساعد كلها فى فرش بساط المسح الاجتماعى أكثر من دفعها للحدث الدرامى وتطويره • وبالرغم من أن نجيب محفوظ يحرص الحرص كله على اضافة لمسات درامية اليها تظهرها فى ثوب الانسان الحى المتفاعل كما فعل فى شخصية عبد المنعم شوكت عند ما تعود أن يقابل الفتاة المراهقة الصغيرة فى أعلى سلم منزلهم • كان يجد نفسه دائما موزعا بين رغبة تفريه بالاستسلام واردة تحته على السيطرة على اعصابه التى تلوح بالخيانة والانهياء ولم يكن ثمة وقت للتدبير والتذكر • وكما فعل الكاتب أيضا فى شخصية أحمد شوكت وقصة حبه الفاشلة مع علوية صبرى زميلته الأرستقراطية بالجامعة وكما فعل أيضا فى مأساة ياسين رضوان وانحلال المنزل الذى يعيش فيه • على الرغم من كل هذه اللمسات الدرامية الموفقة الا أن هذه الشخصيات سواء كانت من الرجال من أمثال عبد المنعم شوكت وأحمد شوكت ورضوان ياسين وحلمى عزت أو من النساء من أمثال علوية صبرى وسوسن حماد وكريمة ياسين كانت تطفو على السطح نرى منها لمحات اجتماعية أو سياسية سريعة دون أن تؤثر فى المجرى الأساسى للرواية •

ومن هنا كان تدخل الكاتب المباشر فى الأحداث • لم يكن الحال كما هو فى « بين القصرين » أو « قصر الشوق » حيث كانت تتفاعل الأحداث مع الشخصيات دون تدخل من الكاتب لأن التكوين الدرامى فيهما كان يقوم بعملية استمرار الخلق أما فى «السكرية» فيبدو أن طول النفس الروائى عند نجيب محفوظ قد أدركه الوهن بعد رحلته الطويلة فى الثلاثية • فاضطر الى الاضافات والى اللجوء الى الأبحاث الاجتماعية حيث يجد مكانا يستريح فيه من عناء عملية الخلق •

ولذلك كان أثر « السكرية » فى نفس القارئ أثرا تعليميا أكثر منه

أثرا نفسيا فهناك أجزاء كثيرة من الشكل تضيف الى معلوماتنا الكثير من الدراسة عن الحقبة التي سبقت الحرب العالمية الثانية وعاصرتها فى مصر من نواح اجتماعية وثقافية وسياسية .. الخ ..

ولكنها تخلو من الأثر النفسى الذى يضاف الى وجدان القارئ ويصبح بعد ذلك جزءا لا يتجزأ من احساسه العام بالحياة .. وهذا هو الخط الوهمى الذى يفصل بين الفن والتاريخ .. فنحن نقرأ التاريخ لنضيف الى معلوماتنا الكثير من حياة شعبنا وأمتنا ولكننا نقرأ الفن للأثر الذى يحدثه فى نفوسنا وليس للمعلومات التى يضيفها الى عقلنا .. وبالتالى فالعلم يخاطب العقل أما الفن فيتعامل مع الوجدان ويؤثر فيه ويتأثر به .. وهذا ما فشل فيه نجيب محفوظ فى « السكرية » اذ أنه باستثناء الخط الدرامى الذى يمثل كمال عبد الجواد وصديقه رياض قلندس .. نجد أن باقى الخطوط الأخرى تبدو على السطح فقط دون تأثير عميق قوى فى الأعماق .. أو فى الجنود ..

وليس معنى هذا الكلام أن « السكرية » فاشلة من جهة الشكل الفنى للرواية اذ أن عملية المسح الاجتماعى وإن كانت قد أضعفت البناء إلا أنها لم تعمل على انهياره .. بل حرص نجيب محفوظ على أن يمسك بالخطوط كلها ويتحكم فيها تحكما باهرا .. وهناك أمثلة كثيرة من هذا القبيل تدل على اللمسات الدرامية التى يستغل فيها الكاتب الشخصيات التى وردت قبل ذلك فى « بين القصرين » أو « قصر الشوق » وبذلك يمنح القارئ انطبعا نهائيا عن خطوط تركها معلقة ولكنه لم يهملها بل حرص على أن يوضح لها نهايات تنمى والشكل الدرامى العام « للثلاثية » .

وأول مثل على ذلك نجده عندما كان كمال يسير مع رياض قلندس واسماعيل لطيف فى شارع فؤاد الأول فى مطلع الليل ، فى ظلام لم تخففه الا الأضواء الضئيلة التى تتسرب من أبواب المحال العامة .. وكان الشارع رغم ذلك مكتظا بالنساء والرجال والجنود البريطانيين على اختلاف أنواعهم .. ووجدوا أنفسهم أمام حانة جديدة لم يروها من قبل ، لعلها من الحانات التى تخلقها ظروف الحرب بين يوم وليلة ، وحانت من كمال نظرة الى داخلها فرأى امرأة بفضاء ذات جسم شرقى تقوم على ادارة الحانة ، ثم جمدت قدماء فلم يتحرك من موقفه ، أو بالأحرى لم يستطع أن يتحرك حتى اضطر صاحباها أن يتوقفا عن السير وينظرا الى حيث ينظر .. مريم :

لم تكن الا مريم دون غيرها ، مريم الزوجة الثانية لياسين ، مريم جارة العمر ، فى هذه الحانة بعد اختفاء طويل ، مريم التى ظن أنها لحقت بأمها ٠٠ وألقى كمال نظرة أخرى على المرأة التى ذكرته بأمها فى أيامها الأخيرة ، ثم انطلقوا فى طريقهم ٠٠ انها معلم من معالم الماضى الذى لا ينسى ، ماضيه ٠٠ تاريخه ٠٠ ماهيته ٠٠ كل أولئك شيء واحد ٠٠ ثم يستمر نجيب محفوظ فى رحلته الرائعة داخل وجدان كمال :

وقد استقبلته فى قصر الشوق فى آخر زيارة لهذا البيت قبل طلاقها ، وما زال يذكر كيف شكت اليه اعوجاج أخيه وارتداده الى حياة العريضة والمجون ، شكوى لم يكن يقدر عواقبها وقد انتهت بها الى الدور الشيطاني الذى تلعبه فى هذه الحانة ، ومن قبل ذلك كانت كريمة السيد محمد رضوان ، صديقتها وملهمة أحلامه فى الصبا الأول ، فى ذلك الزمان الذى شهد البيت القديم عامرا بالأفراح والسلام كانت مريم وردة وكانت عائشة وردة ولكن الزمن عدو لدود للورود ، وربما كان من المحتمل أن يثمر عليها فى بيت من هذه البيوت كما عثر بالست جلييلة ، ولو وقع هذا لكان وجد نفسه فى مازق أى مازق .

ولم يترك نجيب محفوظ الخط الدرامى الذى بدأت زبيدة العالمة يندثر وسط ثبابا العمل الضخم بل أنهاه بلمسة درامية رائعة كانت بمثابة النهاية المنطقية بالنسبة لطبيعة الشخصية الداخلية والخاتمة الطبيعية بالنسبة لأحوال المجتمع الخارجية ٠٠ فظهر الكاتب زبيدة فى القهوة التى كان يتردد عليها كمال عبد الجواد ورياض قلندس واسماعيل عبد اللطيف ٠٠ امرأة فى الحلقة السابعة تحيلة الجسد حافية القدمين ، ترتدى جلبابا مما يرتدى الرجال ، وتضع على رأسها طاقية لا يبدو تحت حافتها أى أثر للشعر فهى صلعاء أو قرعاء ، أما وجهها فبدأ مترهلا غارقا فى أصباغ الزواق على هيئة مزرية مضحكة معا ، ولم يكن فيها ناب واحد على حين راحت عينها ترسلان فى جميع الجهات نظرات تودد واستعطاف باسم ٠٠ ويدور حوار شيق بين الأربعة تعرف زبيدة فى نهايته ان كمال هو ابن السيد أحمد عبد الجواد ٠٠ فتقول :

— انت ابن أحمد عبد الجواد ، يا بن الرفيق الغالى ، ولكنك لا تشبهه هذا أنه حق ، ولكنه كان كاليدى فى ليلته ما عليك الا ان تذكره بالسلطانة زبيدة وهو يحدثك عنى بما فيه الكفاية .

اغرق رياض واسماعيل فى الضحك ، على حين ابتسم كمال وهو

يغالب ماركبه من ارتباك ، وهنا فقط تذكر حديث ياسين في الزمن الخالي ، بل أحاديثه عن أبيه وزيدة العالة .. وعادت تسأله :

- كيف حال السيد ؟ انقطعت من زمن طويل عن حيكم الذي نبذني .
إننا الآن من أهل الامام ، ولكنني أحن الى الحسين فأزوره كل حين ومين ،
وكنت مريضة وطال بي المرض حتى ضاق بي الجيران فلولا الملام لرموني
في القبر حية كيف حال السيد ؟

فقال كمال في شيء من الوجوم :

- توفي منذ أربعة شهور .

فقطبت قليلا وقالت :

- الى رحمة الله ، يا خسارة ، كان رجلا ولا كل الرجال ...

ثم عادت الى مجلسها ، وبفتة ضحككت ضحكة عالية ، وما لبث أن
ظهر صاحب القهوة عند مدخل الشرفة وهو يقول لها منذرا :

- كفاية ضحك ، سكتنا له دخل بحماره ، كتر خير البكوات على
اكرامهم لك ، ولكن ان عدت الى الزياط فالباب من هنا ..

مثل آخر على اللمسات الدرامية الرائعة التي ينهى بها المؤلف خطوطه
العريضة نجده في نهاية الخط الدرامي الذي تمثله عائدة شداد .. اذ يعلم
كمال من حسين شداد بعد مقابلته مصادفة في الشارع بعد أن عاد من
فرنسا .. ان حسن سليم كان قد طلق عائدة وعادت بمفردها الى مصر
ومكثت مع أمها شهرا ، ثم تزوجت من أنور بك زكى كبير مفتشى اللغة
الانجليزية ولكنها لم تعاشره الا شهرين ، ثم مرضت ، ثم توفيت في
المستشفى القبطي .. ثم يتوغل الكاتب في ضمير كمال بعد هذه الصدمة
العنيفة .. حين بدت الألفاظ جميعا وكان لا معنى لها . وشعر بدوامه
الفناء تدور برأسه وكان ما به دهشة وارتياح ، لا حزن ولا ألم .. يقول
الكاتب متحدثا عن بطله كمال :

كيف لرأسه أن يتابع هذه الأحداث في صراعاتها الجنونية ؟ ولكنه
يقول أنور بك زكى .. وهو المراقب الأعلى لهيئته التعليمية .. ولعله
تشرف بمقابلته مرات وهو زوج لعائدة .. ربه .. انه ليذكر الآن أنه
شيح جنازة حرم المراقب منذ عام أفكانت هي عائدة ؟ .. ولكن كيف
لم يلتق بحسين ؟

- هل حضرت وفاتها ؟

- كلا ، توفيت قبل عودتي الى مصر ..

فقال وهو يهز رأسه تعجبا :

- لقد سرت في جنازتها وأنا لا أدري انها أختك .

- كيف ؟

- علمت في المدرسة ذلك اليوم بأن حرم كبير المفتشين قد توفيت .
وان الجنازة ستشيع من ميدان الاسماعيليه ، فذهبت مع زملائي المدرسين
دون أن أطلع على النعي في الصحف وسرنا بين المشيعين حتى جامع جركس
كان ذلك منذ عام ..

فابتسم حسني ابتسامة حزينة وهو يقول :

- سعيكم مشكور ..

لو وقعت هذه الوفاة عام ١٩٢٦ لجن وانتحر ، اليوم تمر به كخبر
من الأخبار ومن عجب أن يشيع جنازتها وهو لا يدري ، وكان وقتذاك
لا يزال أسيرا لمرارة التجربة التي تخلفت عن زواج بدور فلعل صاحبة
النعش طافت برأسه فيما طاف به من خواطر بدور وأسرتها ، وما زال
يذكر يوم الجنازة حين تقدم من أنور بك زكي معزيا ثم جلس بين
المشييعين ، وحين قالوا قياما لقد حضر النعش فمد عينيه فرأى نعشا جميلا
مكللا بالحرير الأبيض حتى تهامس بعض زملائه .. انها عروس .. الزوجة
الثانية للمفتش .. وقد ذهبت ضحية للالتهاب الرئوي ، وودع النعش
وهو لا يدري أنه يودع ماضيه ، ومن كان زوجها ؟ رجل فوق المحسنين
ذو زوجة وأبناء فكيف رضى به ملاك الزمان الخالي ؟ وكنت تظنها فوق
الزواج فاذا هي تعنو للطلاق ثم تقنع بنصيب الزوجة الثانية ، وسوف
يمضي وقت طويل قبل أن يسكن جيشان هذا الصدر لا من الحزن أو الألم
ولكن من الذهول والدهشة ، ومن خلو العالم من مباحج الأحلام ، ومن
ضياع سر الماضي الساحر الى الأبد ، وإن كان ثمة حزن فعلى انك لم تحزن
كما كان يجدر بك (ص ٢٩٥ ، ٢٩٦) .

وهكذا ينتهي هذا الخط المتطرف في الرومانسية بنهاية أشد
رومانسية توحى إلينا بأصداء من « آلام فيرتر » لجيته ..

من الغريب ان نجيب محفوظ لم ينس حتى شخصياته الثانوية التى وردت من قبل فى « بين القصرين » رغم طول المسافة الزمنية وكثرة الأجزاء التى تفصل ما بين الجزء الأول والجزء الثالث من الثلاثية . فأصر على ادخالها مرة أخرى فى السياق الدرامى لكى يستفيد من وجودها الذى يمنح العمل الفنى خصوصية وحياة زاهرة مستقلة به تنبع منه وتصب فيه . . . ولناخذ على سبيل المثال شخصية الضابط حسن ابراهيم ضابط قسم الجمالية الذى كانت ترقبه عائشة يوميا كل صباح عند ذهابه الى عمله من شباك بيتهم فى « بين القصرين » . . . وكان صديقا لفهمى أخيها ولذلك طلب يد عائشة من أبيها عن طريق فهمى . . . الا أن السيد عبد الجواد رفض وقتها بحجة انه لن يزوج الصغرى قبل الكبرى . . . وكان أول جرح فى قلب عائشة هذا الضابط نفسه الذى بدأت حياته ملازما فى قسم الجمالية يعود اليه فى آخر المطاف مأمورا . . . ويصدر اليه الأمر بالقبض على ولدى خديجة عبد المنعم وأحمد . . . الأول لانضمامه الى الاخوان والثانى لنشاطه الشيوعى . . . ويودعا سجن القسم . . . وأثناء تفتيش بيت الأسرة فى « بين القصرين » - يتعرف الضابط على كمال بعد أن عرف من خديجة انها أخت المرحوم فهمى صديقه القديم . . . يسأل الضابط كمال :

— حضرتك أخو المرحوم فهمى ؟ . . .

فاتسعت عينها كمال دهشة وقال :

— نعم ، أكنت تعرفه ؟

— كنا أصدقاء ، رحمه الله . . .

فقال كمال برجاء :

— مصادفة سعيدة . . . (وهو يمد له يده) . . . كمال أحمد

عبد الجواد . . .

فصافحه الرجل قائلا :

— حسن ابراهيم مأمور قسم الجمالية . . . بدأت فيه ملازما وعدت اليه

آخر المطاف مأمورا . . .

ثم وهو يهز رأسه :

— كانت الأوامر صريحة ، أرجو ألا يثبت عليهما ما يدينهما . . .

وهنا ترامي اليهما صوت خديجة وهي تحدث أمها وعائشة بما كان وتبكي فقال :

— هذه أمهما ، عرفتني بذاكرتها العجيبة ثم ذكرتني بالمرحوم ولكن بعد أن كان التفطيش الدقيق قد وقع ، طمئنتها ما أمكنك ٠٠

ثم نزلا معا جنب الى جنب ، وعند مرورهما بالدور الثاني مرقت عائشة من الباب في حدة بادية وجلجت المأمور بنظرة قاسية وصاحت به :

— لماذا تقبضون على أولاد الناس بلا سبب ؟ ٠٠ ألا تسمع بكاء أمهما ؟

فانحرف بصر المأمور اليها كرد فعل للمفاجأة ثم غص بصره نادبا وهو يقول :

— سيطلق سراحهما عما قريب ان شاء الله ٠٠

ثم سأل كمال بعد أن ابتعدا عن مدخل الدور الثاني :

— والدتك ؟ ٠٠

فابتسم كمال ابتسامة حزينة وقال :

— بل شقيقتي ٠٠ لم تجاوز الرابعة والأربعين ولكنها عانت من سوء الحظ ما حطمها ٠٠

والتفت المأمور اليه كالداهش ، وخيل اليه بأنه هم أن يطرح سؤالا ولكنه تردد لحظة ثم عدل عما كان هم به ٠٠ وتصافحا في الغناء . (ص ٣٠٢)

ولكن نجيب محفوظ لم يمنح للشخصية فرصة اللقاء السؤال اذ ان الموقف الدرامي لم يكن يسمح بذلك ٠٠ والسؤال بالطبع كان عن طلب الضابط ليد عائشة ورفض أبيها طلبه منذ ثلاثين عاما أو أكثر ٠٠ ولكن الضابط حتى تلك اللحظة لم يكن يعرف انه كان الحب الاول في قلب عائشة ٠٠ في ذلك الوقت الذي كانت تتغنى فيه بأغنية « يا أبو الشريط الأحمر ٠٠ ارحم ذلي » ٠٠ وبذلك يستفيد الكاتب من وجود هذه الشخصية في اللقاء أضواء جديدة على شخصيات العائلة ابتداء من خديجة حتى عائشة التي أصابها الدهر بأشد المحن ٠٠ وفي وجود شخصية الضابط يحس القارئ بمجلة الزمن الرهيبة تدور غير عابئة بالأم البشر ومحتهم ٠٠

ولا ينسى المؤلف شخصية بدور أخت عايدة شداد الصغرى ..
وتشاء الظروف أن تجمع بينها وبين كمال عبد الجواد الذى كان يترقب
مقابلتها بين يوم وآخر عندما عرف انها طالبة بقسم اللغة الانجليزية
بكلية الآداب .. وينتج من تعرف كمال على بدور لقاء أضواء جديدة على
شخصية البطل المتردد دائما الحائر الى الأبد كما يسمى نفسه .. ويعلم
القارى أن كمال لم يتوصل الى معرفة سر وجوده وكنه شخصيته ..
وكان آخر لقاء بينهما صورة درامية رائعة لهذا التردد الأبدى .. فعندما
نزلت من منزلها ، وكان يراقبها قبل ذلك تقدم فى خطاه المتمهلة كالمخدر
حتى أدركته عند منعطف الطريق ، وفى التفاتة منه التقت عيناها فى
ابتسامة ، فقال :

— مساء الخير ..

— مساء الخير ..

وتساءل وشعوره بالخطورة يتزايد :

— الى أين ؟

— عند واحدة صاحبتى ، هناك فى هذا الاتجاه ..

وأشارت صوب شارع الملكة نازلى ، فقال فى استهتار :

— انه فى طريقى فهل تسمحين بأن نسير معا .. ؟

فأقلت وهى تدارى ابتسامة

— تفضل ..

رسارا جنبا الى جنب ..

ثم يتوغل الكاتب كالعادة فى ضمير بطله .. فيقول كمال لنفسه :

انها لم تتحل بهذا الفستان الجميل لتقابل واحدة صاحبتى ولكن
لتقابلته هو ، وها هو قلبه يستقبلها بالوجد والحنان ، ولكن كيف يكون
مسلكه ؟ لعلها ضاقت بجموده فجاءت بنفسها لتنهيه له فرصة موافقة
فاما ينتهزها اكراما لها واما يتجاهلها فيفقددها الى الأبد ، هى كلمة قد
تقال فيتورط قائلها مدى العمر أو تحبس فيندم حابسها مدى العمر ،
هكذا دفع الى مازق وهو لا يدري ، وها هو الطريق يطوى ولعلها تترقب
وهى تبدو مستجيبة لملبية كأنها ليست من آل شداد ، أجل ليست من

آل شداد فى شىء ، لقد انتهى آل شداد وولى زمانهم ، وليست التى
تسايرك الا فتاة سيئة الحظ . والتفتت نحوه كالباسمة فقال بركة :

— فرصة سعيدة .

— شكرًا .

ثم ماذا ؟ يبدو انها تنتظر خطوة جديدة من ناحيته ، وها هى نهاية
الطريق تقترب ، يجب أن يقطع برأى فاما التورط واما الوداع ، لعلها
لا تتصور أبدا أن يفترقا ببساطة ، ولو كلمة واحدة ، وها هو المفترق
على بعد خطوات ، انه يشعر شعورا مؤلما بمدى الحبيبة التى ستمنى بها ،
ويأبى لسانه أن ينطق ، أم يتكلم وليكن ما يكون ؟ .. وتوقفت عن السير
وابتسمت ابتسامة مرتبكة كأنما تقول أن لنا أن نفرق فبلغ به الاضطراب
نهايته .. ثم مدت يدها ، فتلقاها بيده ، وصمت فترة رهيبة ثم غمغم :

— مع السلامة ..

واستردت يدها ثم مالت الى عطفة جانبية .. واوشك أن يناديهما
.. ثم يلجأ الكاتب الى وجدان بطله مرة أخرى فى نفس الموقف :

ان ذهابها متعثرة بالحبيبة والحجل كابوس لا يحتمل .. واثت أدري
بهذه المواقف التحيسية .. غير أن لسانه انعقد .. فيم كانت متابعتها لها
طوال الشهرين الماضيين ؟ أمن الدوق أن ترفضها وقد جاءتك بنفسها ؟
أمن الرحمة أن تعاملها نفس المعاملة التاريخية التى عاملتك بها اختها ؟
واثت تحبها ؟؟ وهل تلقى من ليلتها ما لقيت من ليلتك التى خلفتها وراءك
كالجمرة المتقدة تضىء فى غياهب الماضى بالآلم المنصهر ؟

وواصل سيره وهو يتساءل ترى أيريد حقا أن يبقى أعزب لكى
يكون فيلسوفا أم انه يدعى الفلسفة ليبقى أعزب ؟ وقال له رياض هذا
شىء لا يصدق وسوف تنهم .. وهو شىء لا يصدق حقا ولكن هل ينهم
أيضا ؟ وقال له كيف هان عليك أن تقاطعها وقد كنت تتحدث عنها وكأنها
فتاة أحلامك ؟ ليست فتاة أحلامه .. ان فتاة أحلامه لم تكن لتسمى اليه
أبدا .. وأخيرا قال له انك فى نهاية السادسة والثلاثين من عمرك ولن
تكون بعد ذلك صالحا للزواج ، فامتعض لقوله ودخلته كآبة ..
(ص ٢٦٦ ، ٢٦٧) .

ومن خلال هذا الموقف الدرامى المعقد الذى ينهى به الكاتب دور
بنور فى الرواية .. تتفاعل عناصر درامية كثيرة تساعد على دفع الأحداث

والقاء أضواء جديدة على خبايا الشخصيات النفسية وظروفهم اليومية .
فعلى الرغم من هيام كمال ببدور الا ان رواسب الماضى التى تركتها أختها
عايدة فى نفسه ما زالت تؤثر فى كيانه وتنخر فى عظامه .. ثم تدهور
الحال بأسرة شداد أثر فى نظرة كمال الرومانسية الى فتاة أحلامه ثم إبراز
البطل فى صورة المتردد بين حياة الزوجية الرتيبة وحياة المفكر الانزالية .
كل هذه العناصر ساعدت على اضافة اللمسة الاخيرة فى شخصية بدور ..
ولمحة تأكيدية فى شخصية كمال الهاربة من الواقع وراء الحقيقة .. وبعد
ذلك يحدث أن يراها فى الشارع مع خطيبها .. فيخيل اليه ان انسانا لو
ذبح لعانى مثل الاحساس الذى يعانى به فى موقفه .. ان أبواب الحياة
تفلق فى وجهه وقد نبذ خارج أسوارها ..

وهكذا يستمر الكاتب فى انهاء خطوطه العامة بلمسات درامية
رائعة .. حتى شخصية جليلة الصالحة التى اعتبرها النقاد نموذجاً من
نماذج المجتمع الذى أخذ نجيب محفوظ على عاتقه أن يسحه .. يختم
الكاتب دورها فى الرواية بعناية فائقة تفوق عناية الكاتب الاجتماعى
الذى يهتم بالظاهرة دون الشخصية والحالة دون الموقف .. فقد تعود
كمال التردد على الماخور الذى كانت تديره جليلة .. ومنها عرف تاريخ
أبيه الحافل بالصعوبات وليالى الأناش وعائد على التردد على « عطية »
الفتاة المسكينة التى كانت تقف من الدعارة وفى نهاية الأمر يفاجئ
بجليلة تقول له :

— ساهجر هذه الحياة .

فانتصب نصله الأعلى فى دهش وهتف :

— ماذا قلت ؟ ..

فضحكت ثم قالت بلهجة لم تغل من سخرية :

— لا تخف ، ستذهب بك عطية الى بيت آمن كهذا البيت ..

— ولكن ماذا حدث ؟

— كبرت يا ابن أخى ، واغثنى الله فوق حاجتى ، وبالأمر ضبط
بيت قريب وسيقت صاحبه الى القسم ، حسبى ، انى أفكر فى التوبة
.. ينبغى أن أقابل ربى على غير ما أنا عليه .

انثنى على بقية كأسه ، وملا ، ثم قال وكأنما لم يصدق ما سمعه :

- لم يبق الا أن تستقل السفينة الى مكة .

- ربنا يقدرنا على فعل الخير ..

وتساءل ولم يفق من دهشته :

- أجاه هذا كله فجأة ؟

- كلا ، انى لا أبوح بسر الاعداء العمل ، طالما فكرت فى هذا من
.. زمن

- جسد ؟

- كل الجسد ، ربنا معنا (ص ٢٠٣ ، ٢٠٤) .

وهكذا يطغى نجيب محفوظ الفنان على نجيب محفوظ المفكر ..
ويختفى أسلوب المسح الاجتماعى فى أماكن كثيرة حيث يفسح المجال
للتكوين العضوى لعناصر الثلاثية لى يبرز الملامح الأساسية التى تمنح
البناء الفنى شخصيته المستقلة به والذى تجعله يبدو مختلفا تمام
الاختلاف عن الأعمال الأخرى التى تمس نفس المضمون من بعيد أو
قريب . أما قولنا ان « الثلاثية » تعالج موضوع كذا أو موضوع كذا ..
فنحن ببساطة نغنى عنها جوهر مكونات العمل الأدبى المستقل بنفسه
ونضعها فى مجال الدراسات الاجتماعية وهو المجال الذى لم يحاول
نجيب محفوظ أن يخترقه فى عمل من أعماله .. لسبب بسيط وهو
لكونه فنانا وليس بدارس فى ميدان الأبحاث الاجتماعية ..

ولذلك كانت طريقته لانهاء الثلاثية كلها .. تنبع من كيانه كفنان
فنحن طوال الثلاثية نحس بتيار الزمن الهادر يطغى على كل ما حوله من
أصوات .. القديم يندثر والجديد يولد وعملية التطور تدور دورانا أزليا
أبديا .. ولذلك كانت اللمسة الأخيرة نتيجة طبيعية لهذين الحطين
العريضين .. السيدة أمينة أم كمال على فراش الموت بينما كريمة ابنة
ياسين تنتظر مولودا بين لحظة وأخرى .. ويقول الكاتب :

وعندما مرا بـدكان الشرقاوى توقف ياسين وهو يقول :

- « كلفتنى كريمة بأن أستبضع لها بعض اللوازم للمولود المنتظر
عن اذنك » ودخلا الدكان الصغيرة ، وراح ياسين ينتقى ما يريد من لوازم
المولود المنتظر قماطا وطاقيـة ومنامة ، وعند ذاك تذكر كمال ان رباط

عنقه الأسود الذى استعمله عاما حدادا على والده قد استهلك ، وانه يلزمه آخر جديد ليواجه به اليوم الحزين فقال للرجل حين فرغ من ياسين :

- رباط عنق أسود من فضلك ..

وتناول كل لفافته ، وغادرا المكان .

وكان المغيّب يقطر سمرة هادئة فمضيا جنبا الى جنب نحو البيت
(ص ٣١٦) .

وهكذا .. بعد هذه الرحلة الخالدة يصل بنا نجيب محفوظ الى الاحساس الأبدى الرائع وهو أن الموت والميلاد قناعان لوجه واحد هو الحياة نفسها .. ذلك الاحساس الذى لم يكن يتسنى لأى باحث اجتماعى وانما ينبع من صميم فنان أصيل .. أوتى الكثير من بعد الرؤية وأصالة المنهم وعمق الاتجاه ..

الفصل الثالث

المرحلة النفسية المبتورة

السراب

« السراب » هي الرواية الوحيدة التي كتبها نجيب محفوظ بضمير المتكلم على لسان بطلها كامل رؤبة لاط ٠٠ ولذلك فهي أول رواية يخرج بها الكاتب عن نطاق الرواية الاجتماعية الى ميدان الرواية السيكولوجية . حيث يأخذ القارئ في رحلة ممتعة داخل وجدان البطل الذي كان بمثابة العمود الفقري الذي تتفرع منه جميع مواقف الرواية وشخصياتها ٠٠ وتقتصر مهمة الشخصيات والمواقف على القاء الضوء على نفسية البطل والانعكاسات والخواطر والهواجس والانفعالات التي تعتمل داخلها ٠٠ ومن هنا استطاع الكاتب أن يتجنب الجري وراء الحلفية الاجتماعية وخصائصها وبذلك تفادى التواءات والزوائد التي تقلل من حيوية العمل الفني وعصويته ٠٠

وإذا كان الخط الأساسي الممثل في عقدة البطل من جهة أمه - فهو لا يستطيع أن يفصل عنها - ومن جهة زوجته فهو لا يستطيع أن يتصل بها جنسيا - هو الهيكل البسيط للرواية ٠٠ فلقد نجح الكاتب في تجسيده وتطويره ٠٠ فلم تكن الرواية مجرد دراسة جافة لعقدة أوديب في العصر الحديث ٠٠ لأنها أخضعت أدوات علم النفس لدراسة الفن نفسه ٠٠

ولذلك تكاملت الرواية كعمل فني أكثر منه دراسة نفسية بحكم انها رحلة خلال وجدان البطل ٠٠

ولقد تفادى نجيب محفوظ المقدمات المطولة التي تتميز بها الرواية

الاجتماعية ٠٠ فمن أول صفحة فى الرواية يستطيع القارئ ان يضع يده على الخيط الرئيسى الذى سيستمر حتى آخر صفحة بها ٠٠ نجد البطل يقول :

لقد ضاعت الحياة ، والقلم ملاذ الضائع ، هذه هى الحقيقة ان الذين يكتبون هم فى العادة من لا يحيون ولا يعنى هذا انى كنت احيا من قبل ، ولكنى لم اكن آلو ان ارنو لامل بسام أستضى بنوره ، وقد خمد هذا النور ٠٠ ولست أكتب لانسان ، فليس من شأن المرضى بالجنل أن يطلعوا انسانا على ذوات نفوسهم ولكنى أكتب لنفسى ، ونفسى فحسب فطالما وارىت همساتها حتى ضللت حقيقتها ، وبت فى أشد الحاجة الى جلاء وجهها المطموس فى صدق وصرخة وقسوة ، عسى ان يعقب ذلك شفاء غير مقدور اما محاولة النسيان فلا شفاء يرجى منها .
والحق ان النسيان خرافة بارعة وحسبى ما كابدت من خرافات (ص ٦)
ثم يبدو خط الدراسة النفسية واضحا ٠٠ ويتبع الكاتب نهج فرويد عندما يقول بطله :

ليس كالتجارب كاشف عن مطاوى النفوس ، انى لأتلف على رفع النقاب ، وهتك الأسرار ، لأضح أصبغى على موطن الداء ومكمن الذكريات ومبعث الآلام ، ولعل بذلك أنفادى نهاية محزنة ، وأنجو من آلام لا قبل لى بها ، وأتلمس فى الظلماء سبيلا . لست فى الواقع إلا ضحية ، ولا أقول ذلك تخفيفا من ذنبى ، ولا تهربا . من تبعنى ، ولكنه حق وصدق ، فالحق انى ضحية ، الا اننى ضحية ذات ضحيتين . وأشد ما يحز فى نفسى ان احدى الضحيتين هى أمى (ص ٧) .

ثم يواصل البطل تحليل عقدة أوديب التى سيطرت على حياته منذ بدايتها حتى وفاة أمه ٠٠ فيقول :

كانت أمى وحياتى شيئا واحدا ، وقد ختمت حياة أمى فى هذه الدنيا ، ولكنها لا تزال كامنة فى أعماق حياتى ، مستمرة باستمرارها لا أكاد أذكر وجهها من وجوه حياتى حتى يترامى لى وجهها الجميل الحنون ، فهى دائما أبدا وراء آمالى وآلامى وراء حبنى وكراهيتى ، أسعدتنى فوق ما أطعم ؟ وأشفقتنى فوق ما أتصور ، وكانى لم أحب أكثر منها ، وكانى لم أكره أكثر منها ، فهى حياتى جميعا ، وهل وراء الحب والكراهية من شئ فى حياة الانسان ؟ (ص ٧) .

ولقد كانت حياة بطل القصة كلها فى كنف امه .. فبعد ان انجبت بنتا وولدا من زوجها رؤبة لاط .. دبت بينهما أسباب الشقاء .. ولأن جده كان يود دائما أن يرى ابنته سيدة لببت يخصها بالرغم من أن زوجها كان سكيراً عريداً .. فلقد قام بمساعيه الحميدة وردت أم البطل الذى لم يكن قد ولد بعد الى زوجها السابق واجتمع شمل الأسرة .. بعد أن أعلن زوجها التوبة ولكن لم تدم الحياة الجديدة الا أسبوعين ! بل لعلها لم تدم الا يوما واحداً ، وتحملت الزوجة بقيتها صابرة حتى أقضها الاشفاق على طفلها من شر السكير العريد ، فحملتها وفرت الى أبيها .. وثار أبوها ثورة عفيفة ، ومضى لتوه الى التائب الزائف وانهاى عليه تعنيفاً وتقريفاً وازدراء ، واستمع الآخر اليه صامتاً ، ثم قال له ان زوجة هى الملوثة لأنها لا تود العيش معه وأنه لا ذنب له الا أنه يسكر ! وغادره الرجل يائساً وبهذه شهادة الطلاق .. انقطعت حياة الزوجية الى الأبد ، وكان البطل ثمرة تلك التوبة الكاذبة .. ونشأ بعد ذلك فى بيت جده فلم يعرف بيتاً سواه .. بل لم يعرف من الاهل غير جده وامه لانه حين وعى ما حوله كان أبوه قد استرد أخاه وأخته وكانت جدته قد ماتت ولم يعرف انه له أبا إلا بلسان أمه ، وحديثها المفعم مرارة وحزناً ، فنمت كراهيته له على الأيام وقد أتم أبوه قسموته عليها فلم يكتف باسترداد ابنه وابنته ، ولكنه حال بينهما وبين رؤية أمهما فمرت الأعوام تلو الأعوام وهى لا ترى لهما أثراً .. وزوجها السابق سادر فى غيه وسكره متواصل لا يفيق منه نهاراً ولا ليلاً ..

كانت الأم تهفو للذكريات أطفالها بعين دامة ، وتلهف على رؤيتهما ولم تجد فى حزنها من عزاء سوى طفلها الصغير كامل ، فأودعته حضنها حتى عودته ألا يبرحه .. ولم يدرك بعد أن كبر هو بعد فوات الأوان انه كان حناناً شاذاً قد جاوز حسده ، ومن الحنان ما يهلك .. كانت مصابة فى صميم أمومتها فوجدت فى ابنها الصغير السلوى والعزاء .. لم يكن يفارقها أو لم تكن تدعه يفارقها .. بل كانا يستحمان معا فتضمه فى طست عاريا وتجلس أمامه متجردة فيرشها بالماء ويقبض على رغبة الصابون النافضة على جسدها فيذلك بها جسده .. ولم يكونا يغادران البيت الا قليلاً .. وكانت الزيارة الوحيدة فى حياتهما هى زيارة السيدة زينب ..

ويستمر المؤلف فى تأكيد الخط الأساسى للرواية وتعميقه بحيث تبدو كل تصرفات البطل بعد ذلك منطقية ومتفقة مع المقدمات التى وردت قبل ذلك .. فيزداد ضيق البطل بحياته تلك بتدرجه فى مدارج النمو

لأن أمه كانت تخيفه بأشياء لا حصر لها لترده عما يتطلع اليه من حرية وانطلاق ، ولتحتفظ به في حضنها على الدوام ، ملأت أذنه بقصص العفاريت والأشباح والأرواح والجان والقتلة واللصوص حتى تخيل انه يسكن عالما حافلا بالشياطين والارهاب كل مابه من كائنات خليق بالحدز والخوف وذلك جعل من الخوف جوهرأ أصيلا في نفسه تدور حوله حياته جميعا. ٠٠ فأصبح يخاف من الانسان والحيوان والحشرات ٠٠ واستطال ظل الخوف الكثيف حتى أظلم الماضي والحاضر والمستقبل حتى انه خلق عنده شعور بالعجز واستند ذلك الشعور الى قصور ثقافته وضعف ثقته في قواه العقلية ٠٠ كانت أمه مبعث هذه الآلام ولكنها كانت الملاذ الوحيد منها ، فأوى اليها في غير حيلة ٠٠

هكذا كانت نفسية البطل مركز الدائرة لكل ما يدور حولها من مواقف وانفعالات وأحداث ٠٠ فبعد أن وضع الكاتب يد القارئ على الخط الرئيسي للأحداث نجد الأحداث تتطور كنتيجة منطقية للمواقف السابقة ولذلك لم يكن هناك احساس بالاثارة وحل محله التحليل النفسي الهادي يجرى في مجراه الطبيعي ٠٠ ولا يحس القارئ بملل لأنه يكتشف في كل صفحة أغورا جديدة داخل الشخصية ومن هنا كان الاستمتاع باكتشاف المجهول الغامض من جوانبها الذي حل محل عامل الاثارة التقليدي في الرواية ٠٠ فلم يشتمل الشكل العام على مفاجآت قوية الا في النهاية ٠٠ ولذلك كان الشكل هندسيا متناسقا تأتي فيه النتائج كحلقات طبيعية للأسباب التي سبقتها ٠٠

كان من الطبيعي أن يتوقع القارئ لشخص تربى هذه التربية الشاذة أن يفشل في دراسته بعد ذلك ولا يتعلم شيئا على الإطلاق ٠٠ ولعل الفن الوحيد الذي اتقنه في مدرسة الروضة هو قياس الزمن بمراقبة تحول ضوء الشمس عن جدار الفصل وهو يعد الثواني في انتظار جرس الخروج ٠٠ ولم يحفظ في بحر عام دراسي كامل الا بعض السور القرآنية الصغيرة التي كان يسمح أمه تردها في صلاتها ٠٠ وجاء الامتحان في نهاية العام فظفر بجملة أصفار ٠٠

ويظل الكاتب يعمق هذا الخط الأساسي محاولا من خلاله ان يبرز الاسباب ثم النتائج في رحلته خلال وجدان البطل ٠٠ وفي لمحات سريعة وذكية تتكشف للقارئ جوانب الشكل الفني حين تتجسد ابعاده بعيدا عن السطح المظهرى ٠٠ فتأخذ على سبيل المثال هذه اللوحة يوم أن قرئت

على كامل فى المدرسة الابتدائية فى حصة الديانة - هذه الآية الكريمة ..
فاذا جاءت الصاخة يوم يفر المرء من أخيه وأمه وأبيه الخ .. ثم يقول
الكاتب على لسان البطل :

فلا أذكر انى انزعجت لشيء انزعاجى لها ، لم اطق أن أتصور
أن أفر من أمى فى يوم مهما كانت فظاعته ، وأن أغادرها فى أهواله بقامتها
النحيلة الرقيقة وعينيها الخضراوين الحنونين ، فقاطعت الشيخ على غير
وعى منى هاتفا :

- كلا .. كلا ..

وأحدثت مقاطعتى دهشة فى الفصل لأنى لم أكن أنبس بكلمة ، ولم
يدرك أحد ماذا أردت ، ولم يلبثوا أن ضجوا ضاحكين وغضب الشيخ ،
وحملنى مسئولية الاخلال بالنظام ، فاقبل نحوى متغيظا ولطمنى على
وجهى بعنف وحنق . ورحبت باللطمة كمذمر ظاهر للبكاء اذ كنت أقاوم
جاهدا ودون جدوى ..

لقد زلزلتنى هذه الآية الكريمة ، وكانت اول نذير لى عن مأساة
الحياة (ص ٣٩ ، ٤٠) .

ويحاول نجيب محفوظ ايجاد تنويعات جديدة تهدف الى تجسيم
المنامخ الفاسد الذى يعيش فيه البطل .. والذى تسبب فيه أبوه وما زال
مصدر تعاسة للأسرة كلها .. فلقد هربت راضية أخت كامل الكبرى ..
وهز هروبها كيان الأسرة كلها .. الا أن أباهم لم يزد على أن قال
« فى داهية » .. وترفض أم كامل أن يجزى زوجها السابق عن شره شرا
وتلحف فى الحيلولة بين أبيها وبين الذهاب اليه .. وهنا يصارحها أبوها
بأنها تخاف أن يؤدى الشجار الى أن يسترد زوجها كامل .. فهى لا تقيم
وزنا لشيء ولا تكثرث لغير ابنها ونفسها ..

ويستمر البحث عن راضية الى أن يتم العثور عليها فى بنها
حيث تعيش مع زوجها فى أسرة طيبة محترمة .. وكان زوجها شابا موطنا
بالحقانية يدعى صابر أمين .. وأخبرهم انه استأجر شقة بالقاهرة وانه
سينقل اليها هذا الأسبوع ثم قالت راضية :

ان زوجها تقدم لحطبتها ولكن أباهم رفضه بفلظة ، وانه رفض قبله
شابا آخر تقدم لحطبتها كذلك . ولعلها الحمر التى لم تبق على ذرة من

نجيب محفوظ - ٢٠٩

انسانيته فأنسى واجباته وبدد مرتباته . واستبد بها اليأس فهربت مع الشباب . وسافرا الى أسرته حيث كان الماذون فى انتظارهما (ص ٤٣) .
وعلى الرغم من أن هذه التنويع الجانبية لا تساعد كثيرا فى دفع عجلة الأحداث أو فى إعطاء ملامح جديدة للشكل الفنى الا انها تلعب دورا لصدى الأحداث الرئيسية وتمهد لرسم المناخ الاجتماعى والقلق النفسى والاضطراب العاطفى داخل نفسية البطل ..

كان هذا الجو المشبع بالاضطراب والقلق سببا فى تقوقع البطل داخل نفسه وخلق عالم خاص به ملئ بالأوهام والخيالات والشذوذ . فعندما بلغ سن البلوغ طافت به فى وحدته أحلام جديدة وغيبه فى المدرسة شرود ركز شعوره كله فى نفسه .. واكتشف بنفسه العادة السرية التى لم يفهم بها أحد اذ كان معدوم الرفاق فاكتشفها كما اكتشفت أول مرة فى حياة البشر ، واستقبلها بالدهشة واللذة ، ووجد فيها انسا لوحده الغريبة ، وعكف عليها فى ادمان ، وراح خياله يقطف له من صور المخلوقات ما يزين به مائدة العشق الوهمية ..

ومن عجب أن دائرة خياله لم تعد الحاديات حاملات الخضر والفول .. ولم تكن ظاهرة عارضة ثم ولت .. ولكنها كانت مثل الداء كانه موكل بمعشق الدمامة والفتاة فاذا طالع وجهها فاحرا مشرقا يقطر نورا وبها ملكة الإعجاب ، وبردت حيوانيته واذا صادفه وجه دميم ذو صحة وعافية اثاره واتخذ زادا لأحلام الوحدة . وأفرط افراط جاهل بالعواقب وخيل الى جهله المفرط ان أحدا سواه لا يدري بها حتى سمح يوما فى فناء المدرسة بعض التلاميذ يتقاذفون بها فى غير حياة فتولاه خجل أليم وكدر صفوه تأنيب الضمير والشعور بالذنب .. ولم يكن ذاك ليصده عن ممارستها . ففضى وحدته فى لذة جنونية سريعة يعقبها نكد طويل ..

• وفشل فى الدراسة بسبب انطوائه على نفسه وعلى الرغم من ذلك تعلق بخيط واه فكرس كل وقته للمذاكرة وعكف على كتيبه ساعات متواصلة ولكنه كان مجهودا ضائعا ، فكان يثبت عينيه على الصفحات على حين يتطاير خياله فى وديان الأحلام فلا يستطيع له ، وهى أحلام تحركها الشهوة وتصبب بها الحاديات القدرات ، ثم تنتهى بالعادة الجهنمية التى أدمن عليها منذ ناهز الحلم ، فلا تفوت ليلة الا وانصهر فى أنونها فى لذة مفتعلة وندم موجه وأخفق أيضا فى مصداقة زملائه لأنه كان يقابل تلك الرغبة فى نفسه ميل أصيل للوحدة ، ونفور وخوف من الناس وعجز عن

الحديث ٠٠ فلم يجد فيه أحد من التلاميذ ميزة تجذبه اليه ٠٠ ورموه بالجبن
وثقل الدم ٠٠ فعاش العمر كله بلا صديق ٠٠ ويوما قال لأمه ، وهى
الحبيب والصديق والأنيس الذى لم يظفر بسواه :

— لا صديق لى ، التلاميذ يزدرئونى ٠٠

فتولاها الغضب ، وهتفت به :

— ان نعلك بآلف راس من هؤلاء التلاميذ ٠٠ انهم لا يحبون من
لا يجاريهم فى شطارتهم وسوء خلقهم ويحسدونك لحياك وأذك لا تحزن
ولا فضيلة وراء البعد عن الناس ٠

فقال محزونا : أشعر أحيانا بأنى وحيد فتثقل الوحدة على ! وهالها
قوله ورمقه بانكار ، وقالت :

— وأين أمك ؟ ٠٠ كيف تقول هذا وأمك على قيد الحياة ؟

ألست أكرس حياتى لخدمتك ورعايتك ؟ (ص ٧٨) ٠

أجل ، انها تكرس حياتها له ، وانها كل شيء فى حياته ، ولكن من
له خارج البيت هذه هى مأساته ٠٠ ولكن على الرغم من هذا كله واصل
الدراسة ، طوى عهد الثانوى وحصل على البكالوريا وقد ناهز الخامسة
والعشرين ٠٠ ولكن بذور الفشل ما زالت فى نفسه مما جعله يفشل
فى حياته الجامعية بعد ذلك ٠٠

ولكن المهم أن الحب دخل حياته أثناء حياته الجامعية ٠٠ ولكنه
كان حبا على طريقته الخاصة ٠٠ رآها من نافذة بيت يقع بالقرب من محطة
الترام الذى يركبه كل صباح ٠٠ ويومها قال لنفسه : « ما أحوجنى الى
رفيقة لحياتى فى مثل كمالها » ٠٠ وتصور انه خطبها وعقد عليها وزف اليها
والترام لا يزال فى منتصف المسافة ما بين جسر الملك الصالح وجسر
عباس ٠٠

وواظب على ذلك الموعد الذى لا يدرى به الطرف الآخر ٠٠ وساح فى
دنياه الهيام حتى سلب العقل والرشاد ، حفظها عن ظهر قلب ، طولا
وعرضا ، إمائة ولفتة ، ووقفة ومشية ، سكونا وحركة ، وعرف من وراء
زجاج النوافذ أسرتها من أب وأم وأخت وأخ ، كل هذا وهى لا تدري به ٠٠
وأحرقته الرغبة فى اثبات وجوده ٠٠ ولكن شده عجزه الى موقفه الذى
لا يستطيع أن يتصاه ٠٠

وبالطبع لجأ الى الرومانسية المريضة .. فحلّم في شروده كثيرا انه
يعترض سبيلها ويتبعها ويبوح لها بأعجابه واحترامه ..
أما في الحقيقة فلم تكن تبرز من باب العسكرة حتى ينقبض قلبه
حياء وخوفاً ..

ولكنه لم يستسلم لليأس لأن النار التي تستعر بنفسه كانت أقوى
من أن يخمدّها اليأس .. ولكن اليأس استطاع أن يعوق تقدمه في
دراسته بكلية الحقوق وترك الكلية لكي يعمل موظفاً كتابيا بوزارة
الحربية ..

ويزداد الخط الدرامي عمقا كلما تقدم القارئ في قراءته لصفحات
الكتاب .. فيحس أن حياة البطل لم تكن إلا أحلاما شاردة سخيّة ،
وخجلا وخوفاً يميّتان الهمم وأنانية مطلقة قصّت عليه بعزلة لا يؤنسها
صديق أو رفيق وجهلا بالدنيا وما فيها فلا زمان ولا مكان ، ولا سياسة
ولا رياضة ، حتى المدينة الكبيرة التي ولد وعاش فيها لم يعرف منها
إلا شارعين .. وانسحب هذا على حياته الوظيفية .. فأنسدها بالرغم من
أنه أقبل على الحياة الجديدة بأمل جذاب وظفر بأول نوع من الصداقة عرفه
في حياته ولكنها كانت صداقة جبرية تفرضها زمالة الموظفين في المكتب
الواحد .. ولكن كيف يهرب من نفسه وتكوينه ؟ فلقد قام خجله
حاجزا منيعا بينه وبينهم .. وكان لضياح شخصيته بينهم انه لم يعرف
له عملا مستقلا ومعظمهم يكلفه بعمل آلي ينفذه صاغرا وربما قضوا أكثر
النهار في ثرثرة وتدخين وشرب القهوة وهو مكب على الأوراق في شبه
سخرة ولا شك أنهم فطنوا بمكرهم الى انه غر خجول فاستغلوا ضعفه
أسوا استغلال .. وهكذا لم يرحمه المجتمع وهو الانسان الذي لم يرحم
نفسه .. فضاق صدره بالحياة الجديدة في الشهر الأول منها ، وأيقن انه
المنتهجر من الرضاء بالنار ! وزاد من سوء حاله أن الشرود لم ينقطع
عنه أثناء عمله فوق مرارا وتكرارا في أخطاء السهو .. وتوالت عليه
الانتقادات والاندازات .. وأيقن انه لن يظفر براحة حقيقية ما دام على
صلة بأحد من الناس .. ولكنه تعلم كيف يطيع بقلب كظيم وزاد البلاء
حدة انه لم يجد أملا في الخلاص كما كان يجده أيام الدراسة على أمل انها
ستنتهي يوما أما الآن فلا يرى أمامه إلا مستقبلا متجهما مريرا لا نجاة
منه إلا الموت .. ونصبه من عقله حرب أعصاب هائلة ضد نفسه لذلك
لم يخل مكان يحل فيه من عدو حقيقي أو وهمي .

ومن هنا كان تعلقه وهيامه بفتاة النافذة التي اعتاد على أن يشاهدها كل صباح وهو في انتظار الترام ٠٠ وتركزت أحلامه في أمرين : أن يتمكن بدخل حسن بعد أن يرث أباه وأن يظهر بعروسه ٠ ولم يكن مما يشقّهم الطموح ولكن هفت نفسه الى السعادة والطمأنينة الى المعيشة الطيبة والزوجة المحبة الصالحة ولم يجد جديدا في حياته الا مواظبته على الصلاة بعد أن كان قد انقطع عنها في فترات متباعدة ٠ ولعل هيمان صدره بالحلم هو الذى هيا له ذلك الاتصال الطاهر بالله خمس مرات في اليوم ٠٠ ولكن لم يخفف هذا من احساسه بالضيق من العمل المقضى به عليه وفي وحشية لا تتبدى الا ساعتين ساعة المحطة وساعة الأنس بأمه في في بيته ، وحتى تلك الاوقات السعيدة لم تخل من تقيص وألم ، فعند حبيبته كان يطارده طيف أمه ، وعند أمه كان يخيفه طيف حبيبته ذلك قلق محير امتزج في نفسه بما يثن بها من ندم فشمله بكآبة لا تريم ٠ وانه اذا رجع بالذاكرة الى تلك الأيام أنحي باللائمة على نفسه لا لانه لم يجد سببا وجيها لتعاسته ولكن لسوء صتيه المعتاد في تضخيم الأحزان والآلام ، ولانه لم يواجه أمرا في حياته بما يستوجب من حزم وشجاعة ٠

وكانت أمه تعارض كل فكرة توحى بزواجه ٠٠ وحاول أن يتمرد عليها ولكن تمرده لبث نارا مكنونة ٠٠ ونشأ ذلك من موقفها الغريب حيال ما يذكرها بزواجه عاجلا أو آجلا ٠٠ وقد لمس ذلك بنفسه حين حدثتها خالته عن رغبتها في زواجه من ابنتها التي صارت شابة ناضجة ، فرأى كيف تلقت الاقتراح بزفرة ظاهرة لم تستطع معها أن تحافظ على ما ينبغى المحافظة عليه فيما بين شقيقتين من مودة ومجاملة فغادرت خالته المنزل غاضبة ٠ ولمسه مرة أخرى حين اقترحت عليها امرأة دلالة أن تخطب له عروسا لائقة فرأى كيف انفجرت فيها غاضبة ساخطة حتى انعقد لسان المرأة دهشة وارتباكاً ٠٠

ويستمر الكاتب في اللقاء أضواء كاشفة داخل جوانب نفسية البطل المظلمة فهو دائسا في الكاميرا وباقي الشخصيات ظلال في شخصيته تعددها وتبلورها وتبرزها دون أن تتعدى هذه المهمة ٠٠ فالرواية كلها رحلة في وجدان البطل وكل ما تبقى من لمسات ولمحات ومواقف وشخصيات وسرد ما هو الا عوامل مساعدة في تشكيل البناء العام الذي يقف على قمته البطل ٠٠ ولذلك كان اعتماد الشكل الفني على التحليل النفسى واضحا لدرجة أن انفعالات البطل وهواجسه هي التي رسمت الخطوط الأساسية للشكل ٠٠

لم يمتلك البطل من الشجاعة ما يجعله يتقدم لخطبة حبيبته .. ولم يجد غير ذاته هدفا لسخطه وكدره وغضبه .. وهي عادة قديمة له اذا ضاقت به الدنيا أن يوسع نفسه نقدا وهجاء وكشف عن عيوبها ومناقصها ، فعاد الى التنديد بعجزه المطلق وخوفه الشامل من الدنيا والناس وكافة المخلوقات الأخرى .. وامتدت السنة سخطه الى أمه المتوارية وراء كل شيء .. واستسلم لذلك التفكير الحزين طويلا حتى بدت له نفسه قطعة من البشاعة والهوان .. ويقص علينا الكاتب حادثة فى حياة البطل تبرز الى أى حد بلغت مأساته :

لست الا مخلوقا غريبا شذ عن قافلة الحياة الحقّة ، ومن آى ذلك انى لا أحفل بشيء فى الدنيا الا نفسى وما يتصل بها من قريب ، ومن آى ذلك أيضا انى لا أقرأ الجرائد على الإطلاق ! .. ولشد ما كانت دهشة زملائى من المواطنين عظيمة حين تبين لهم اتفاقا انى أجهل اسم رئيس الوزارة وقتذاك بعد أن مضت أشهر على توليه الحكم وراحوا يتندرون بجهلى كثيرا وأنا صامت كظيم ، وكأنى لست من هذا المجتمع ، فلا أدري شيئا عن آماله وآلامه ، قاداته وزعمائه ، أحزابه وهيئاته ، ولكم طرقت أذنى أحاديث المواطنين عن الأزمة الاقتصادية وهبوط أسعار القطن وتغيير الدستور فلم أكن أفقه لها معنى أو أجسد لها فى نفسى صدى ، لا وطن لى ولا مجتمع ، لا لأنى أسبق الوطنية ولكن لأنى لم أدركها بعد ! .. ولعل أشعر أحيانا بأنى أحب الناس جميعا ، الناس كشىء معنوى عام ، ولكن ما كان أحد من هؤلاء الناس - اذا اتصلت أسبابه بأسبابى الا ليثير فى نفسى الجفاء والغفور ، وحتى ايمانى العميق لم يستطع أن يستنقذه من هذه الوحشة المخيفة ، فضلا عن انه أثقل ضميرى بالقلق والتأنيب ، وأوسعنى احساسا حادا بالخطيئة من جراء العادة المجنونة التى استبدت بى ..

لذلك كان اذا جاء يوم الأحلام انطلقت الى حائتى الجديدة بسوق الحضر لا أرى على شيء ، وطلبت الدورق الجهنى الذى لم يعد لى عزاء سواه (ص ١٥٢) .

ويظل البطل فى انهياره لا يستطيع له دفعا .. تعذبه نفسه من الداخل وتدفعه الى الانحدار ويلهبه المجتمع من الخارج ويحيل حياته الى جحيم مقيم وهو عاجز عن التوفيق بين هذا وذاك .. ويظل خطأ الصراع بين النفس الانسانية والظروف الاجتماعية متوازيين ولذلك اعتمد الشكل الفنى على الهندسة البارعة فى احكام هذا التوازي وكان ذلك التوازي بمثابة العمودين اللذين قاما عليهما البناء العام ..

وتساعده الظروف أخيرا على أن يتزوج من حبيبته رباب جبر ..
ويكون يوم الزواج بمثابة محنة عصبية يمر بها دون ارادة بسبب عقدة
الحجل والقلق والتردد المتحكمة في نفسه المهيضة الجناح .. وتزيد ليلة
الزفاف الطين بلة عندما يجد نفسه عاجزا عن أن يؤدي واجباته الزوجية ..
ويستمر عجزه ليال طويلة .. وعندما يعقد عزمه النهار على مقاومة عجزه
يصدم صدمة الانسان الذى لم يعرف شيئا طوال حياته . يقول فى نفسه
عندما عبرت زوجته رباب عن خوفها من الموقف :

واخجلته ! .. مم تخاف ؟ .. لقد الهبتنى همستها كسوط حملت
اطرافه بالرصاص ، ومع ذلك لم أتوقف .. لم تشنى لا المقاومة ولا الصدود
حتى بلغ النظر غايته ! .. ماذا دهانى ؟ ليس الموت فحسب ما بى .. انه
شئ جديد مفزع ، ماذا دهانى ؟! رباه ، حبيبتي جميلة لطيفة ولكن الجهل
والخيال الأعمى ! كنت غرا أعمى لم تر عيناي نور الحياة ، فتخيلت عنه
خيالات صيبانية فلما أن رأت النور الحقيقي أنكرته ! .. انها مأساة ..
ولعله لولا موتى لما كانت مأساة على الإطلاق . وقد علمتني تلك التجربة
القاسية ان الحب يخلق الجمال كما يخلق الجمال الحب . ومهما يكن من
أمر فقد ركبني الفزع فوق ما بى من يأس وخجل ولم يعد ثمة أمل .
ولبثت جامدا وحبيبتي دافئة وجهها فى الوسادة مستسلمة تحت رحمة
جلادها . لبثت جامدا لا أدري ماذا أفعل ولا كيف أتراجع ووجدت فى لحظة
رهيبية قوة عصبية متوترة تدفعني الى الضحك لولا أن تماسكت وشعرت
فى اللحظة الثانية برغبة فى البكاء . ولولا أن البكاء مخجل لروحت بالدمع
عن نفسى الملتاعة . ثم استثقلت الجلود كما خفته فضممتها الى صدرى
وقبلتها ومشاعر العطف والحزن - علينا معا - تسيل من شفتي ، كان
رثاء بالقبل . ومر الوقت كأنه دقائق وثنائيه أسنان منشار يحز عنقى ،
ومرت دقائق وربما ساعات ثم انقلبت الحال مملا مضنيا ، وفى حركة
لطيفة تخلصت من ذراعى .. وتغطت بشياها وبدا الى الندم نهاية مضحكة
ولكن ما حيلتى ؟ رقدت حبيبتي دون أن تلتقى عينانا فلم أدر متى رنق
الكرى بجفنيها .. ولبثت مسهدا متعبا لا أدري بأى وجه ألقاها فى
الصباح . أى شيطان أغرانى بالزواج ؟ .. ألم يكن عذاب الحسرة القديم
خيرا من هذا العذاب ؟ كيف خاننى جسمي ؟ اليس هو الجسم الذى يلتهب
نارا فى العادة الجهنمية !! والام يدوم هذا اليأس ! .. وظل رأسى كقطعة
محماة من الحديد يتطاير عنها شرر الأفكار (ص ٢٢٩) .

وينتقل البطل من عذاب الى عذاب وتختلط المقاييس فى ذهنه ..

ومن هنا كان رسم باقي الشخصيات مهزوزا لانه لم يتم من وجهة نظر الكاتب بل من وجهة نظر البطل الذى لم تسمح له رؤيته المحدودة لطبيعة الاشياء أن يرى أبعد مما يراه الطفل .. ولذلك لم ير فى زوجته الا العفاف وهو الذى فوجئ بأنها تخونه مع قريبها الطبيب قرب نهاية القصة .. الأمر الذى يجعل القارى يتساءل .. لأن الكاتب لم يمهّد فى ثنايا الأحداث والحوار لمثل هذه المفاجأة .. ولكن للكاتب العذر كل العذر لأن جميع الأحداث تنبع من بؤرة تفكير البطل وتحد بحدوده ولا يعيب الكاتب أن بطله كان قصير النظر نظرا لتربيته ونشأته التى عقدت حياته منذ البداية .. ولذلك لم يكن ليستطيع أن يرى الناس الا ملائكة أو شياطين وجاء ذلك نتيجة لنظرته الى أبيه وأمه ..

وعندما تحل عقدة البطل ويتمكن من القيام بواجباته الزوجية .. تبدو رباب زوجته وكأنها تخاف الليل وتتحاماه ولا يكاد يخلو إليها حتى يعثورها قلق تفضح عيناها الصافيتان ثم لا تفتأ تعتذر بشتى الأعذار فمن تعب الى توعك الى رغبة ملحة فى النوم ..

وإذا أذهنت له فأنما تذهن عن تسليم لا سرور فيه ثم تنتشل جسمها من جسمه فى شبه استياء وغضب .. وبلغ شقاؤه غايته اذ ترك نفورها فى نفسه أثرا عميقا وحادا فحرك الداء القديم وولى الشفاء ولم تنفع فيه الحبر وتناهى به الحزن حتى أشفى على الجنون وخاف من أن يعاوده العجز .. وهو بقصر نظره وتفكيره المحدود لم يكن يشك أنها تخونه مع قريبها الطبيب الذى ذهب إليه يوما ليعالجه من عجزه ..

ويسير الخط الدرامى العريض ملقيا أضواء باهرة على أعماق البطل السوداء فى كل موقف وآخر .. يقول البطل بعد أن صدته زوجته برفق:

عدنا كما كنا .. عدت زوجا عذريا ذا عادة ذميمة ، ورحت أقول لنفسي : انه لا ذنب لى فيما انتهينا اليه ، انى راجل كامل ولولا طبعها هى ما انشأبتنى هذه النكسة ! بل انى أتحمّل هذه الحياة الغريبة اكراما لها ! يا له من عزاء كنت فى ميسيس الحاجة اليه ! ولكن هل صدقت نفسى !؟ ومهما يكن من امر فان ذكرى عهد السعادة لم تغب عن ذهنى لحظة واحدة ، كيف انقضى ذاك العهد بتلك السرعة التى لم أتوقعها ؟ وكيف أذى حبيبتى حتى خرجت عن صمتها بهذه الشكوى السافرة ؟ .. اليس معنى هذا انى شقى ولا حيلة لى فى شقائى !؟ آه .. لشد ما نازعتنى النفس الى الحرية والفرار : وعادتنى ذكريات تشردى فى الطرق بحنان ولهفة ..

هل عاد كل شيء الى أصله ؟ ٠٠

ما زال الحب يجمعنا في عناق وعطف ، وعادت حبيبتي الى مرحها وجوهرها وهي تقضى يومها ما بين مدرستها وبيوت الاهل والأقارب ، وبحسبي أن أراها سعيدة مسرورة • ولعل طبعها اعتراه تغير طفيف يبدو في سهومها الحين بعد الحين كما يبدو في سرعة غضبها لأقل همسة تصدر من أمي ٠٠ (ص ٢٢٦) •

وعندما يشك في اخلاصها ويتتبعها يوميا الى مدرستها بالعباسية تشاء له المقادير أن يتعرف على امرأة كانت تعتمد الجلوس في الشرفة المقابلة التي كان يجلس فيها لمراقبة زوجته في ذهابها وإيابها ٠٠ قد يقول بعض النقاد ان عامل المصادفة هنا لعب دورا في البناء الصام للرواية مما قد يخلخل كيانه ٠٠ ولكن المنطق في هذه الرواية يختلف لأن البطل نفسه لم يكن يملك لنفسه تحكما في سير حياته ٠٠ فلقد خلق دون ارادة ومن هنا كان أي باب ينفتح أمامه من المحتمل أن يلجأ اذا اراد القدر له أن يدخل ولذلك فعامل المصادفة ليس دخيلا على البناء لأن ميلاد البطل نفسه كان مصادفة لتلك التوبة الكاذبة لأبيه ٠٠

وعامل المصادفة هنا أيضا لا يقلل من متانة البناء لأن الخط الدرامي كان بمثابة المغناطيس الذي يجذب اليه كل شيء يتجاوب مع قطبه ويقف في طريقه وليس بالضرورة أن يكون مبنيا على حتمية منطقية ومن هنا كانت طبيعة الخط الدرامي تحتم استخدام عامل المصادفة بما يفيد القاء أضواء جديدة على نفسية البطل وتعميق الأبعاد النفسية داخلها ٠٠

ولذلك اتخذ الزوج العاجز عشيقته من تلك المرأة المتوحشة عنايات وانحلت عقده لدرجة أنه تمنى لو تعلم زوجته بهذه الحقيقة العجيبة ٠٠ وسرعان ما تقبض قلبه خوفا وخجلا • لقد تعقب زوجته وبه شك في خيانتها فعاد خائنا لا شك فيه ٠٠ وتعجب : كيف كان نصيبه من زوجته العجز والاختفاق على حين انه نعم بين يدي المرأة الفليضة بهذه السعادة الجنونية ٠٠ وزاد من حيرته أنه شعر شعورا عميقا بأنه لا غنى له عنهما معا • بل لم يجد سبيلا الى المفاضلة بينهما فهذه ووجه وتلك جسده تماما مثل الهام وكريمة بالنسبة لصابر في رواية « الطريق » • أي تجسيد درامي للصراع الداخلي مثلما نجد في شخصيتي مريام وكلارا بالنسبة لبول موريل في رواية « أبناء وعشاق » للكاتب الانجليزي د. ه. لورانس • ولم يكن عذاب الثلاثة صابر وبول موريل وكامل رؤية لآل الا عذاب من

لا يستطيع أن يزاوج بين روحه وجسده : يقول : ماذا تكون قيمة الدنيا بغير هذا الوجه الجميل المتسم بالطهر والكمال ؟ ولكن ماذا يبقى لى من لذة ورجولة إذا فقدت المرأة الأخرى ؟ واغرقت فى التفكير اغراقا لم يدع للنوم سبيلا الى ومضت تتراءى لعينى رباب ثم عنايات ، وانحرف الخيال بغتة الى أمى بلا داع فاتخذت مكانها فى شريط هذه الصورة المتلاحقة وتناهت بى الحيرة حتى شملتنى حال من الحزن والكآبة (ص ٣١٠) .

ويعد أن تبلغ الأحداث هذه القمة تبدأ فى الانحدار على السطح الآخر منها . وتبدأ العقدة فى التحلل فتموت زوجته رباب فى ظروف غامضة ويتسبب فى موتها قريبها الطبيب الذى كان على علاقة بها . كانت الظروف غامضة لأننا رأينا القصة من خلال ذهن البطل المشوش . وتفاجأ ويفاجأ البطل معنا بقول الطبيب للمحقق - تسال عما لا يدري . انها لم تكن زوجة الا رسميا فحسب ، وانى . أنا المستول عن كل شىء من البداية الى النهاية (ص ٣٤٧) .

قد يعتقد البعض أن الكاتب لم يمهّد التمهيد الكافى لهذه المفاجأة ولكن التكنيك الذى اتبعه يمنحه هذا الحق لأن البطل كان ضيق النظرة محدود الأفق ينظر الى زوجته بعين الشك الطفولى ويتبناها بسذاجة الأطفال وبراءتهم دون أن يحاول فهم حدود العلاقة التى بين زوجته وعائلتها . ولذلك كانت المفاجأة ذات فعالية لأنها صدرت من نفسية البطل المشوشة الذى لم ينظر الى الأمور نظرة ناضجة . ولذلك كانت ثورته عارمة بعد ذلك فى موقفه مع أمه . وهو يروى لها المفاجأة المذهلة التى لم تكن تخطر على بال أحد . وتصرخ أمه فى فزع :

— كامل . رحمة بنفسك ، رحمة بى ، انت لا تدري ماذا تقول .

— بل أدري أكثر مما تتوقعين ، لقد عرفت فى يوم ما لا يعرفه مثلى فى جيل ، قلت لك انها أخفت الأمر عنى وذهبت الى والد الجنين ليجهضها فأخطأ وقتلها .

— اللهم لطفك يا أرحم الراحمين .

بـ ألا يزال أرحم الراحمين ؟ . وداعا فلن أعبد بعد اليوم ! أما انت فلعلك تقولين لنفسك فى سرور غريب : « لقد نالت الآثمة بعض ما تستحق من جزاء » ، لقد حدثنى قلبى بذلك من أول يوم ولكنك لم تصغ الى « (ص ٣٥٤) .

ثم يشرق الجانب المظلم الأخير في نفسه .. ويتحرر من عقده
الأدبية عندما تموت أمه بالسكتة القلبية ولم يكن موتها مفاجأة بعد
الأحوال والصراعات التي عاشتها مما أصابها بأمراض القلب الميتة ..

وكان من أثر الصدمات المتوالية أن أصيب البطل بالحمل .. وعندما
دخل في دور النقاهة .. لم تكن نقاهة جسده فقط بل نقاهة نفسه العليل
أيضا .. كانت الحمى قد خلفت جلدا على عظم .. ولم يكن شعور الوحشة
ليفارقه ساعة من ساعات اليقظة .. فبدت له الحياة شاقة مرعبة في أول
الأمور ورغب في التصوف ليمنحه الوحدة والعزوف والتفكير .. وتبنى
تكريس قلبه للسماء ولتتركه يتحدث عن هواجسه :

لقد خلقت في الواقع متصوفا ولكن اصلتني نوازع الحياة ، وتصورت
نفسى في طهر عجيب ، يستجم جسدى بماء عطر ، وتتسامى روحى في
صفاء ونقاء فلا مشهد أدنو اليه الا السماء ولا خاطر ينبثق في نفسى الا الله .
وهذه بلابل الجنة تسجع فى أذنى ، وتلك طمانينة السلام تفر فى قلبنى !
كان خيالى نشيطا ولكنه كان غادرا فى كثير من الأحيان ، فلم يكد يصعد بى
الى ذاك المرتقى حتى يتخلى عنى بغتة فأهوى من عل ، ثم أعود الى قللى
القديم وخوفى القديم (ص ٣٦٧)

ولم يكن جنوحه الى التصوف الا هربا من ماضيه .. أما والمستقبل
قد خلا من عقدتى الشقاء فى حياته : أمه وزوجته فليعيش حينئذ معافى
سليم النفس ولتعد الحياة الطبيعية الى مجاريها .. ولندعه يقص علينا قصة
عودته الى الحياة الحقيقية :

وفى ذات صباح من أيام النقاهة الأخيرة جاءتنى الخادم العجوز
وقالت لى :

— جاءت سيده تريد مقابلتك وقد أدخلتها الاستقبال .

فرفعت اليها عيني فى دهشة وسألتها :

— ألا تعرفينها ؟

— لم أرها يا سيدى قبل اليوم ..

ووثب الى خاطرى طيف فانتفض قلبى الضعيف واشتدت ضرباته
حتى انبهرت أنفاسى . رباه أكون هى حقا ؟ وهل واتها المرأة على
اقتحام البيت ؟ ألم تقدر العواقب .. ونظرت الى الخادم فى حيرة شديدة
ثم تمتعت :

- ادعيتها الى حجرتى ٠٠

والقيت على المرأة نظرة متفحصة ، ثم تناولت المشط ورجلت شعرى
على عجل وفى حياء شديد ، اتجه بصرى نحو الباب ٠٠

ترى هل يصدق ظنى ٠٠ وكيف غابت عن ذاكرتى طوال ذلك العهد
كانها كانت كامنة فى دم الصحة الذى نضب ؟ ٠٠ ثم سمعت وقع أقدام
نقترب ، وأطل على وجه القادم يبتسم فى شوق واشفاق ، فهتفت فيما يشبه
الاستغاثة وقد وشى صوتى بما شاع فى صدرى من الانفعال :

- انت ! (٣٦٧) .

وتنتهى الرواية عند هذا الحد ٠٠ وهو ما قدر لها من اولها حيث تحكم
الكاتب فى الخط الدرامى وتفريعاته الثانوية وروافده المتعددة بما يتفق
والبناء المحكم الخالى من التواءات التى تفسد جمال العمل الفنى وحيويته ٠٠
وبالرغم من أنها رواية نفسية من الطراز الاول لم ينسق الكاتب وراء
تكنيكها وتجنب عيوبها من سرد طويل وتحليل ممل قد يفسد ديناميكية
العمل نفسه وعضويته ٠٠ ولكن للأسف لم يستمر نجيب محفوظ فى هذا
الاتجاه التاجح ٠٠ وكانت « السراب » أول رواية نفسية بالمفهوم الفنى لها
فى الأدب العربى وكانت أيضا آخر رواية نفسية بالنسبة لنجيب محفوظ
اذ انه عاد بعد ذلك الى أسلوبه التقليدى الواقعى فى الرواية التى تلتها وهى
« بداية ونهاية » وبما ان « السراب » تقف على قمة المرحلة الواقعية التى
بدأت « بالقاهرة الجديدة » وانتهت بالثلاثية الشهيرة ٠٠ فانها تعتبر
ظاهرة فريدة من نوعها ربما نرجعها الى قراءات نجيب محفوظ فى تلك
الفترة فى فرويد وغيره من علماء النفس حيث أنه قد اتبع المنهج التحليل فى
علم النفس وتفسير الذات عندما يقول نجيب محفوظ على لسان بطله :

لو كان الماضى قطعة من المكان المحسوس لوليت عنه فرارا ، ولكنه
يتبعنى كظلى ، ويكون حيثما أكون ، فلا مناص من أن ألقاه وجهاً لوجه بعين
غير مختلجة ، وقلب ثابت ، مهما يكن من أمر فالوت أهون من الخوف ومن
الموت . وأنه لعمل فيه سحر ، تستحيل به هذه الصحائف نفساً خالصة .
بغير حجاب . ولست أدعى العلم ، فما ناصبت شيئاً المداة كالعلم ، وإنى
لغنى كسول ، ولكنى عانيت تجارب مرة زلزلتنى زلزالا ، وليس كالتجارب
كاشف عن مطاوى النفوس ، انى لأتلف على رقع النقاب ، وهتك الأسرار
لأضح أصبغى على موطن الداء ومكنن الذكريات ومبعث الآلام ، ولعلى بذلك

انفادى نهاية محزنة ، وانجو من آلام لا قبل لى بها ، وأتلمس فى الظلماء
سبيلا (ص ٦) •

ولذلك بدأ البطل يكتب قصته لنفسه التى طالما دارى همساتها حتى
ضل حقيقتها وأصبح فى أشد الحاجة الى جلاء وجهها المطموس فى صدق
وصراحة وقسوة ، عسى أن يعقب ذلك شفاء نفسه العليلة •• ثم يقول
البطل : « أما محاولة النسيان فلا شفاء يرجى منها • والحق أن النسيان
خرافة بارعة وحسبى ما كابدت من خرافات » (ص ٥) ، ولحسن الحظ لم
يكن المنهج الفرويدى سببا فى اعاقة الحدث الدرامى بل عاملا كبيرا فى
دفعه الى الأمام لأن النسيج العام كان مزيجا محكما من التحليل النفسى
والتكوين الدرامى مما منح العمل الفنى وحدة رائعة للوصول الى غايته •

الفصل الرابع

المرحلة التشكيلية الدرامية

أولاد حارتنا

عندما يتصدى الباحث لدراسة رواية « أولاد حارتنا » شكلا ومضمونا فانه يختار في أمرها لعدة أسباب ، السبب الاول أنها كتبت بعد « الثلاثية » ولكنها لا تحمل أى اثر للمضمون الاجتماعى الواقعى الذى حاول نجيب محفوظ تشكيله ، أى أنها خروج عن الخط المألوف الذى بدأه منذ رواية « القاهرة الجديدة » عام ١٩٤٥ ، ولعل التشابه الوحيد أن الروائيتين تنتميان الى روايات الأجيال مع فارق أساسى أن « الثلاثية » تتبع تطور الأجيال فى أسره واحدة هى أسرة السيد أحمد عبد الجواد بينما تتخذ « أولاد حارتنا » من الانسانية كلها أسرة واحدة نبع تطورها وتاريخها على مر العصور والأزمان . والسبب الثانى الذى يحير الباحث أن نجيب محفوظ يعتمد على الجانب الميتافيزيقى الرمضى بصفة رئيسية لدرجة أن الجانب الاجتماعى يتلاشى تماما ، وهذا يعد نتيجة لشغف نجيب محفوظ بتجريب الأشكال الفنية الجديدة وعدم الالتزام الصارم بمنهج واحد قد يصيب أعماله برتابة مملة وتكرار قد يقضى على عنصر الجدة والأصالة الواجب توافره فى كل عمل أدبى أصيل .

أما السبب الثالث فى حيرة الباحث فان البعد التاريخى الذى لازم معظم أعمال الواقعية النقدية قد تلاشى أيضا ، وربما كان مرجع هذا الى أن التاريخ الانسانى برمته قد تحول الى مضمون شامل لرواية « أولاد حارتنا » . ولعل الصلة الوحيدة بين « الثلاثية » و « أولاد حارتنا » أننا نحس بدورة الزمن الأبدية تقضى فى طريقها على الأجيال القديمة وتخرج فى نفس الوقت الأجيال الجديدة الى الوجود لتؤكد استمرار عملية التطور وأن الموت والحياة

وجهان لعملية واحدة : هي الحياة نفسها . وبصفة عامة فإن حرية الباحث تصدر عن عنصر المفاجأة عندما يجد نجيب محفوظ يعزف لحنا مغايرا تماما للألحان التي تعود على سماعها من قبل وخاصة في المرحلة الواقعية ، وهذا الاختلاف ليس نتيجة للمضمون فقط ولكن للشكل أيضا ، ولا غرو في هذا فإن من بدهيات النقد المعاصر استحالة الفصل بين المضمون والشكل ، ولذلك فجدة المضمون استدعت بالتالي جودة الشكل حتى يكون التطابق كاملا بين الاثنين .

وفي نفس الوقت فإن « أولاد حارتنا » لا تعد مرحلة روائية مبتورة كما وجدنا من قبل في رواية « السراب » التي تعد رواية سيكلوجية بالمفهوم العلمي لهذا الاصطلاح ، فلم يجرب نجيب محفوظ هذا الشكل السيكلوجي مرة أخرى وإن كان يستعين في معظم رواياته بالتحليل النفسي لشخصياته وبلورة تيار الشعور واللاشعور عندها ، أما « أولاد حارتنا » فتعد بطلها على المرحلة الروائية التالية . فالجانب الرمزي الميتافيزيقي الذي بدأ بقوة وعنف في « أولاد حارتنا » يستمر بنفس الدرجة في رواية « اللص والكلاب » و « الطريق » و « الشحاذ » وبدرجة أقل في روايتي « السمان والحريف » و « ثرثرة فوق النيل » نظرا لأن الحلفية الاجتماعية تعود للظهور والسيطرة مرة أخرى في الروايتين الأخيرتين ، وعلى هذا فإن تقسيمنا لهذه الدراسة الى مراحل أربع تبدأ بالرومانسية وتمر بالواقعية ثم النفسية وتنتهي بالدرامية لا يعنى الانفصال النهائي بين كل مرحلة وأخرى لأنها مراحل متداخلة ومتشابكة داخل نسيج روائي معقد ينبع من وجدان نفس الكاتب الذي تحكمه نظرة شمولية الى الكون والأحياء بصفة عامة ، بل أن المنهج الرمزي الذي بدأ خافتا في أواخر المرحلة الواقعية وبلغ أعلى درجاته في « أولاد حارتنا » نجسده باستمرار بنفس الدرجة حتى آخر روايات نجيب محفوظ : « ميرامار » و « المرايا » و « الحب تحت المطر » . وهذا يدل على أن أدوات الشكل الفني لدى أى كاتب تخضع لاحتياجات المضمون وخصائصه فهي تختفى ثم تعود الى الظهور طبقا للاحتياجات التعبيرية للمضمون ، واستغلال هذه الأدوات يختلف من روائي لآخر طبقا لاختلاف العصر والثقافة والحضارة والبيئة والمنهج والنظرة . الخ . ومن هنا كانت الشخصية الأسلوبية التي تميز أى كاتب عن غيره من الكتاب ، ولعله يمتاز عنهم اذا زادت مقدرته في التحكم في هذه الأدوات الفنية بحيث يجعلها في خدمة المضمون ويتفادى أية فجوة بينه وبين الشكل .

ومما يؤكد شمولية نظرة الكاتب الى الكون والأحياء أن « أولاد حارتنا »

نتهى وأمل البشرية كله متركز فى العلم الذى منحه الله للإنسان من خلال العقل المدبوع ، ثم تعود هذه النعمة بمنتهى القوة فى « المرايا » رغم أن الرواية الأولى كتبت عام ١٩٥٩ بينما كتبت الثانية عام ١٩٧٢ ، فى نهاية « أولاد حارتنا » يرمز نجيب محفوظ الى العلم بالسحر والى شخصية العالم الباحث بشخصية حنش • يقول فى آخر فقرة فى الرواية :

« وحدث أن أخذ بعض الشبان من حارتنا يختفون تباعا ، وقيل فى تفسير اختفائهم أنهم اهتموا الى مكان حنش فانضموا اليه ، وانه يعلمهم السحر استعدادا لיום الخلاص الموعود • واستحوذ الخوف على الناظر ورجاله ، فبثوا العيون فى الأركان ، وفتشوا المساكن والدكاكين ، وفرضوا أقصى العقوبات على أتفه الهفوات ، وانهالوا بالعصى للنظرة أو النكتة أو الضحكة ، حتى باتت الحارة فى جو قائم من الخوف والحقد والارهاب • لكن الناس تحملوا البقى فى جلد ، ولاذوا بالصبر • واستمسكوا بالأمل ، وكانوا كلما أضر بهم العصف قالوا : لابد للظلم من آخر ، ولليل من نهار ، ولترين فى حارتنا مصرع الطفيان ومشرق النور والمجانب • (ص ٥٥٢) »

وفى رواية « المرايا » يقدم نجيب محفوظ سالم جبر الكاتب الصحفى بجريدة « كوكب الشرق » الذى ركز فى أيامه الأخيرة على الايمان بالعلم ، ايمانا نسخ ايمانه التقديم بالأيدولوجية مما جعله يتساهل مرارا : « متى يحكم العلم ؟ • متى يحكم العلماء ؟ » (ص ١٥١) • بل أن ايمان سالم جبر بأن للتاريخ قوانينه وضوابطه التى لا يمكن أن يسيرها فرد واحد مهما بلغ شأوا بعيدا فى القوة والجبروت والطفيان ، هذا الايمان هو الذى شكل البناء الدرامى لرواية « أولاد حارتنا » • فقد أحسنا بالمخزى الكامن وراء حركة التاريخ ، وهى الحركة التى تعتمد على قوانين النسبية ، والعلة والنتيجة ، والقوة والمقاومة ، والعرض والطلب ، والكم والكيف ، وكلها - كما نرى - قوانين نهض عليها العلم الحديث ، أى أن الشكل والمضمون يهدفان الى بلورة حركة التاريخ التى لا يمكن أن تفسر بالعشوائية أو العقوبة أو اللامعنى • وإذا كان العلم بقادر على منهجة حركة الكون والأحياء فالغن قادر على تجسيد هذه الحركة الميتافيزيقية وتحويلها الى كيان ملموس وتجربة نفسية تهز وجدان القارئ وتجدد من نظرتة الى الحياة وهذا ما حاوله نجيب محفوظ فى « أولاد حارتنا » من خلال المنهج الرمزي الذى سيطر على كل جزئيات الشكل الفنى للرواية •

ولا شك فانه بدون هذا المنهج الرمزي يفقد الشكل الفني كل دلالاته الدرامية ، ويتحول الى مجرد سرد مسطح لنقاط التحول التي مرت بها الانسانية على مر تاريخها الطويل . وهذا المنهج الرمزي يربط الرواية من اولها الى آخرها بحيث يكسبها الوحدة الرمزية التي تبلور الخط التاريخي وتخرجه من نطاق التسجيل المباشر الى التجسيد الفني ذي الأبعاد المتعددة والمتنوعة ، وهو التجسيد الذي يمكن أى عمل أدبي ناضج من أن يثبت وجوده في كل زمان ومكان ، ولذلك فالمنهج الرمزي يبدأ من عنوان الرواية ، فالأولاد هنا هم البشر سواء كانوا حكاما أو محكومين والحارة هي العالم أجمع ، فالارتباط يمكن معين جنب الرواية عنصر التعميم بالحديث في المطلق ، حتى الراوى نفسه لا يعد نفسه خارجا عن نطاق الحارة أو ناظرا اليها من عل حتى يوحى اليها بنوع من الواقعية الملموسة لانه شاهد عيان رغم أنه يقول في الافتتاحية :

« هذه حكاية حارتنا ، أو حكايات حارتنا وهو الأصدق » لم أشهد من واقعها الا طوره الأخير الذي عاصرته ، ولكني سجلتها جميعا كما يرويها الرواة وما أكثرهم . جميع أبناء حارتنا يروون هذه الحكايات . يرويها كل كما يسمعها في قهوة حيه أو كما نقلت اليه خلال الأجيال ، ولا سند لي فيما كتبت الا هذه المصادر » (ص ٥) .

أى أنه لم يشهد عصر أدهم وجبل ورفاعة وقاسم الذين تركوا بصماتهم خالدة على أبناء الحارة ولكنه شهد عرفة ، والى أحد أصحاب عرفة يرجع الفضل في تسجيل هذه الحكايات اذ قال له يوما :

« أفك من القلة التي تعرف الكتابة ، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا ؟ انها تروى بغير نظام ، وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم ، ومن المفيد أن تسجل بأمانة في وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها ، وسوف أمدك بما لا تعلم من الأخبار والأسرار » (ص ٧) .

معنى هذا أنه سوف يمدّه بالمضمون وعلى الراوى أن يختار الشكل المناسب لهذا المضمون حتى يكسبه الموضوعية الروائية بعيدا عن أهواء الرواة وتحزباتهم ، فالوحدة العضوية المتكاملة للعمل الأدبي هي التي تمنحه المعنى الذي يمكن الاستفادة به والسير في هداه ، فاذا نظرنا الى جزء واحد فقط من التاريخ الانساني بمعزل عن الأجزاء الأخرى فلن يمكننا الحصول

على النظرة الشمولية التي تدرك المفزى الكامن وراء حركة التاريخ . أما اذا قمنا بتقييم الجزء فى ظل الكل والكل فى ضوء الجزء فلن نندهش بما ستأتى به الأيام ، فالواقع أن تقسيم الزمن الى ماضى وحاضر ومستقبل ليس سوى محاولة من الانسان لتحديد موقع عصره المحدود على الخريطة الزمنية ، فالزمن امتداد مطرد يسير فى بعد واحد بحيث يكون كل جزء نتيجة حتمية للجزء الذى سبقه وهكذا .

لقد تعرض الفلاسفة والعلماء والمفكرون منذ زمان طويل الى طبيعة الزمن ، فبعضهم يقول أن الزمن كالنهر الجارى الذى يتدفق تياره بصفة منتظمة من منبعه الى مصبه ، وهذا يعنى أن للزمن حدودا متعارفا عليها وذات بداية ونهاية كأي شئ آخر فى هذا العالم ، فإذا كانت له بداية محددة فمتى حدثت ؟ وإذا كانت له نهاية فانها لا تمنى سوى أنه سيأتى زمن لن يكون فيه زمن ، ولكن العقل لا يستطيع أن يتقبل هذا القول الذى يفترض ظهور لحظة بدون لحظة سابقة ، أو أن تكون هناك لحظة قادمة ، بدون لحظة تتبعها . ولذلك فالزمن الذى شهد أدهم هو الزمن الذى عاصر جبل ورفاعة وقلم الذين لم يأتوا الى العالم الا لمنح الزمن قيمة معنوية بحيث تكون حركته مرتبطة بالبشر ، فالانسان الحقيقى هو الذى يشعر أن قيمة الزمن مرتفعة بوجوده وعليه فلا بد أن يضفى على وجوده قيمة تحدد معناه وتبلور هدفه . والأحداث بصفة عامة ونقاط التحول التاريخية التى يتسبب فى أحداثها الرسل والأنبياء والقادة والمفكرون والعلماء بصفة خاصة هى التى تعطينا شعورا بمرور الزمن ، ولذلك نحدد الأحداث بالوقوع فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل . وهذا ما حدث تماما فى « أولاد حارتنا » من خلال الشكل الفنى الذى اختاره لها نجيب محفوظ . فهو يرى أن الأحداث التى مرت وتمر وستمر بها البشرية مرسومة ومقدرة ، أى أنها مرتبة ومنظمة ومفصولة بفترات زمنية محددة ، أو كما يعبر عنها هـ . ويل « أن الأحداث لا تحدث ، انما نحن الذين نمر بها » . وعلى هذا فالأحداث التى وقعت فى عصور أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة لم تضع هباء بل ما زالت موجودة فى داخل الاطار الزمنى للوجود .

وبذلك يصبح الشكل الفنى لرواية « أولاد حارتنا » مثل القطار الذى يركبه القارئ كسائح فى رحلة الحياة منذ بدء الخليقة ، وسوف يمر بمحطات فى الطريق (هى الأحداث ونقاط التحول) ، متمثلة فى المصور المتوالية التى مثلها أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة ، وسرعان ماتختنى،

ولكنها في الواقع الزمنى لم تختف مطلقا ، فهي ما زالت هناك ، كل ما حدث أن القارىء مر بها فقط فغابت عن أنظاره ، ولكن الشكل الفنى للرواية يؤكد وجود اناضى بأحداثه التى لا تضيق ، لسبب بسيط أن القارىء يعيش نفس الزمن الذى عاشه أدهم منذ بدء الخليقة وإن كنا تعودنا على تفسيره إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل ، والمحطة التى نمر بها الآن هى الحاضر بأحداثه ، وما زالت أمام القطار محطات كثيرة ، ولابد أن يمر بها وهنا ، ولكننا لم نمر بها بعد ، وسوف نمر بها ليصبح المستقبل حاضرا ثم ماضيا لا يضيق . ولكى تفهم حركة الزمن أو حركتنا نحن أمام الخلفية الزمنية فلا بد أن نراه على امتداده فى ضوء منهج علمي محدد ، وهذا ما قصده نجيب محفوظ عندما قرر تسجيل قصة البشرية طبقا لنظام معين لا يخضع للأهواء الشخصية والتحيزات المؤقتة .

ويمتدّد نجيب محفوظ أنه إذا كانت النظريات العلمية تبرهن على أن حركة الأرض حول محورها ، ثم حول الشمس ، هى التى تمنعنا الإحساس بمرور الزمن ، ولولا هذه الحركة ، ما عرفنا شيئا اسمه الزمن ، فإن الفن قادر على تحويل هذا الإحساس المجرد إلى شيء ملموس يسهل استيعابه وإدراك معناه بحيث يمكن الإنسان من أن يفعل شيئا لاثبات وجوده حتى لا يمر بالزمن وكان شيئا لم يكن ، وهذا ما حاول كل من أدهم وجبيل ورفاعة وقاسم وعرفة القيام به ، فقد وجدوا أن قصور الإنسان فكريا وعاطفيا قد أدى به إلى الاقتراب من عالم الحيوان الذى لا يعترف إلا بالقيم البيولوجية والفسولوجية وهى القيم التى تبدأ فى لحظة زمنية معينة عند ميلاد الكائن الحى وتتوقف تماما عند انتهاء حياته ، ذلك لأن المادة - وإن كانت لا تفنى ولا تستحدث من العدم - تتغير أشكالها وبالتالي يصعب علينا التعرف عليها ، أما القيم الروحية والفكرية والعلمية التى جاء بها كل من جبيل ورفاعة وقاسم وعرفة فهى التى تمكن الإنسان من تحديد موقعه ووجوده على خريطة عصره ، وهذا هو الدور الذى قام به الشكل الفنى فى رواية « أولاد حارتنا » . فقد تحول الزمن إلى تيار هادر مسموع وخاصة عند الانتقال من حكاية إلى أخرى ، بينما ساعدت الرموز والمواقف الدرامية على تجسيد هذا التيار .

والشكل الفنى لا ينهض على الحبكة التقليدية فى « أولاد حارتنا » بمعنى أننا لا نجد عرضا للموقف العام فى الفصول الأولى للرواية ، يتبعه تعقيد للخيوطن الرئيسية الماثلة لتسيج المضمون بحيث تحتدم الأحداث

وتتصاعد الى قمة العقدة ثم تندمج في حدث واحد رئيسي يهبط بها الى السفح أو النهاية ، فالواقع أن « أولاد حارتنا » تنقسم الى خمس حكايات متتالية : هي حكاية أدهم وجيل ورفاعة وقاسم وعرفة . ولا تكرر كل حكاية الحكاية التي سبقتها ولكنها تضيف إليها بعدا دراميا جديدا بحيث تتكامل أمامنا النفس البشرية بكل صراعاتها وتناقضاتها التي تجمع بين الخير والشر ، أو بين المثال والواقع ، أو بين السماء والأرض ، أو بين الروح والمادة ، أو بين الجوهر والمظهر في لحظة واحدة من الزمن . ولعل أسلوب السرد هذا القائم على الحكايات المتكاملة والتي تمنح الفرصة لمختلف الشخصيات لكي ترى الأحداث من وجهة نظرها الخاصة ، لعل هذا الأسلوب هو الذي أوحى الى نجيب محفوظ الى اتباع المنهج السردى الذى نهض عليه الشكل الفنى في رواية « ميرامار » . فقد كانت مأساة الشخصيات في « ميرامار » أن الزمن مر حاملا معه أحداثه التي لا يمكن أن تتغير وبالتالي لا تستطيع الشخصيات أن تهرب منها ، حتى بنسيون ميرامار نفسه الذى حاولت الشخصيات الهروب اليه حتى لا تسمع هدير عجلة الزمن خارجا قد تحول الى بؤرة للصراع المرير نتيجة لآثار الماضى الضاغطة على وجود الشخصيات في الحاضر والمشكلة لآمالها في المستقبل . وإن كان هناك اختلاف في الشكل الفنى لكل من « أولاد حارتنا » و « ميرامار » فإنه يرجع فقط الى أن الشخصيات في الرواية الأولى لا تعاصر الخط الدرامى الرئيسى فى نفس الوقت بينما نجدها فى الرواية الثانية وقد التحمت فى صراع مادى وفكرى وروحى بحكم الاطار الزمانى والمكانى الواحد للأحداث . وهذا ولكن هذا الاختلاف لا يهم كثيرا نظرا لأن الاطار الزمانى واحد ، وهذا ما يؤكد الشكل الفنى فى « أولاد حارتنا » .

ويؤكد العلم أن قياسات الزمن ليست فى حقيقة الأمر إلا أماكن محددة فى الفضاء . فالفجر والصباح والضحى والظهرة والغروب والمساء ليست إلا زوايا محددة بيننا وبين الشمس ، أى أن الأرض تتحرك فى المكان ليكون الزمان ، ولكن الفن لا يدرس الزمن بهذا التجريد بل يبلوره من خلال الإنسان نفسه ككائن يشمل الروح والمادة فى آن واحد ، وديناميكية الشكل الفنى للرواية تؤكد أن الزمن نسبي كما يقول آينشتين ، فهو يعتمد على الحركة ويتغير تبعا للحركة ، أى لابد أن يقيس كل من فى الكون زمنه فى الاطار الذى يتحرك فيه ، حتى لا يقع فى متناقضات كثيرة ، ويرجعها الى عدم تناسق قوانين الكون ، رغم أن القوانين الكونية واحدة

ومتناسقة ، وإذا بدت لنا غير متناسقة . فإن هذا يرجع إلى قصور فكرنا .
عما يجرى في هذا الكون العظيم ، وهذا القصور هو الذي يحتم مجيء جبل
ورفاة وقاسم وعرفة حتى ندرك الوحدة الزمنية للكون كله .

وعلى المستوى الكوني لا نستطيع أن نقول أن هذا وذاك قد حدثا في
نفس اللحظة ، رغم أننا رأينا الاثنين يقعان في نفس اللحظة ، كما أننا
لا نستطيع أن نحدد المكان الذي وقع فيه الحدث ، فالزمن متغير وكذلك
المكان ، ولا شيء في الكون ثابت في مكانه لأن كل ما فيه يتحرك ، ويغير
مواضعه وأماكنه بالنسبة لبعضه بسرعات منتظمة . ولا نستطيع أيضا أن
نؤكد أن هذا الحدث قد وقع قبل ذلك الحدث ، أو بعده ثم تسكت ، لأن
هذا التأكيد ليس له معنى بدون أن ننسبه إلى إطار محدد بالنسبة
لاطارنا ، لأن شخصا آخر قد يرى عكس ما رأينا بالنسبة لإطاره ، ولأن
« قبل » بالنسبة لنا ، قد تعني « بعد » بالنسبة له ، بمعنى آخر أن
« هنا » و « هناك » و « أمس » و « غدا » و « الآن » اللفاظ نستخدمها
فقط بالنسبة للإطار الذي نعيش فيه على أرضنا ، ولا نستطيع أن نستخدم
هذه اللفاظ المحلية والمكانية والزمانية في كل إطارات الكون ، فالأمس
قد يعني غدا ، وغدا قد يعني أمس ، كل على حسب إطاره . ومن هنا
تبدو العلاقة العضوية بين حكايات آدم وجبل ورفاة وقاسم وعرفة على
التوالي ، فرغم أنها قد تبدو منفصلة ومتتالية إلا أنها تقع داخل وحدة
زمنية بدأت منذ احساس الانسان بالزمن واستمرت معه بحيث أصبحت
احدى خصائصه التي لا يمكن تصور وجوده بغيرها . ورغم أن هذه الوحدة
الزمنية قد تختلف من شخص لآخر إلا أنها في النهاية تبتلع كل الناس
دون استثناء وتجبرهم على الانتماء إلى كينونة زمنية واحدة ولا يمكن للانسان
بأية حال من الأحوال أن يوجد خارج إطار زمنه هو بصرف النظر عن الإطار
المطلق للزمن الذي يبرهن آينشتاين على عدم وجوده . فكلما هنا منصب
على الإطار النسبي للزمن والذي يختلف من شخص لآخر ، ومع ذلك فهناك
ثمة علاقة تربط بين هذه الاطارات النسبية وتجعلها تنتمي إلى خط واحد:
هو ما يعرف غالبا باسم التاريخ الانساني ، و « أولاد حارتنا » محاولة
روائية تحل في ثناياها الكثير من الطموح لتجسيد وبلورة هذه العلاقة
التي تربط بين هذه الاطارات النسبية للزمان والمكان .

ولكن الخط الدرامي الذي يربط بين الحكايات المتتالية لم يكن صادرا
عن المشكل الفني للرواية بقدر ما كان تابعا من مفهوم نجيب محفوظ

للتاريخ الانساني ، فلولا ادراكنا لجزيئات التاريخ لكان الخط الدرامي متقطعا ، أى أن احساسنا بامتداد الخط الدرامي يرجع الى شئ خارج البناء الروائي وهذا يوضح أن التاريخ قد تغلب على الفن ، ولولا الدلالات الرمزية والايحاءات الدرامية ووعى كل شخصية بالشخصية التي وردت في الحكاية السابقة لتحولت الرواية الى خمس حكايات منفصلة على امتداد التاريخ الانساني . ولذلك كانت الرواية تبدو أحيانا وكأنها محاولة للباس التأريخ ثوبا رمزيا دون محاولة لاعادة تشكيله حتى يتحول في يدي الكاتب الى مادة ذاتية صالحة لتكوين الشكل الفني ، وإن كان الراوى قد افترض في الافتتاحية الموضوعية السردية فسوف نكتشف أثناء القراءة أنها موضوعية سرد أحداث التاريخ ، في ثوب رمزي وليست موضوعية سرد أحداث الرواية في شكل فني . أي أن نجيب محفوظ لم يستخدم سوى أداة واحدة من أدوات التشكيل الفني ، وفيما عدا الأداة الرمزية فإن تسلسل الأحداث يسير على المستوى التاريخي . البحث . وبالطبع فالشكل الفني يحتاج الى أكثر من أداة لكي يحتوي على أكثر من بعد ، فالبعد الرمزي وحده ليس كافيا لاقامة صرح رواية بهذه الضخامة ، لأنه تسبب أيضا في تحويل الشخصيات الحية الى رموز مجردة لا تثير منها سوى الدلالة التاريخية .

ولكن لا يعني هذا أن الشكل الفني قد تحطم تحت وطأة السرد التاريخي الضخم ولم تصبح له ملامح مميزة تمنحه الوحدة العضوية ، فمن الواضح أن حب الراوى للعلم وإيمانه الكبير به هو الذي منح الرواية وحدة بدأت وانتهت به . فهو يقول أن الفضل الأساسي في قيامه بتسجيل هذه الأحداث يرجع الى أحد أصحاب عرفة الذي يرمز الى روح العلم وحب المعرفة عند الانسان ، ويعترف الراوى بحبه واحترامه لهذا الصديق :

« ونشطت الى تنفيذ الفكرة ، اقتناعا بوجاهتها من ناحية ، وحبا فيمن اقترحها من ناحية أخرى . وكنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة في حارتنا على رغم ما جره ذلك على من تحقير وسخرية . وكانت مهمتي أن أكتب العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات . وعلى كثرة المتظلمين الذين يقصدونني فإن عمل لم يستطع أن يرفعني عن المستوى العام للمتسولين في حارتنا ، الى ما أطمعني عليه من أسرار الناس وأحزانهم حتى ضيق صدرى وأشجن قلبي . ولكن مهلا ، فأننى لا أكتب عن نفسى ولا عن متاعبى ، وما أهون متاعبى اذا قيسمت بمتاعب حارتنا . حارتنا

العجيبة ذات الأحداث العجيبة • كيف وجدت ؟ وماذا كان من أمرها ؟
ومن هم أولاد حارتنا ؟ » (ص ٧ ، ٨) •

أى أن الراوى سوف يلتزم فى روايته بالموضوعية العلمية وسوف يتجنب الذاتية المحدودة ، لأن قيمة الفرد فى مثل هذه الروايات تتحدد بما يؤديه من أجل الآخرين وليس من أجل مجده الشخصى ، وهذا ما ينطبق على كل من جبل ورفاعة وقاسم وعرفة ، بل أن الموضوعية العلمية لا تلتزم بهذه الحدود ، فنجد نقيمتها ترتفع من الصفحات الأولى للرواية عندما اختار الجبلوى أدهم ليدير الوقف تحت إشرافه مما يثير حقد ادريس أخيه وينطلق لسانه بأفحش السباب فيقول له الجبلوى فى حسم وصرامة :

- اقطع لسانك رحمة بنفسك يا جاهل ••

- ان قطع رأسى أحب الى من الهوان ••

ورفع رضوان رأسه نحو أبيه وقال برقة باسمه :

- نحن جميعا أبناءك ، ومن حقنا أن نحزن اذا افتقدنا رضاك عنا ،
والأمر لك على أى حال •• وغاية مرامنا أن نعرف السبب •

وعدل الجبلوى عن ادريس الى رضوان ، مروضاً غضبه لغاية فى نفسه ، فقال :

- أدهم على دراية بطباع المستأجرين ، ويعرف أكثرهم بأسمائهم ،
ثم انه على علم بالكتابة والحساب •

وعجب ادريس من قول أبيه كما عجب أخوته • متى كانت معرفة الأوشاب ميزة يفضل من أجلها انسان ؟ ودخول الكتاب ، أهو ميزة أخرى ؟ • وهل كانت أم أدهم تدفع به الى الكتاب لولا ياسها من فلاحه فى دنيا الفتوة ؟ (ص ١٣ ، ١٤) •

هذا هو خط الصراع الرئيسى الذى سيسرى بطول الرواية ، الصراع

بين المعرفة الموضوعية المستنيرة القائمة على العلم والمنطق وبين القوة الذاتية الغاشمة القائمة على الحقد والبطش ، فقد مثل كل من أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة الطرف الأول من الصراع بينما مثلت الأجيال التي عاصرتهم الطرف الثاني . أى أنه كان صراعا بين العلم والجهل ، بين الروح والجسد ، بين الموضوعية والذاتية بين الايثار والأثرة ، ولذلك لعب الفتوات دورا خطيرا - منذ عهد ادريس - فى محاربة الأنبياء والرسائل والمفكرين والعلماء ، ولكن الراوى يؤكد ايمانه المطلق بالعلم فى نهاية الرواية عندما يوضح السبب فى اختفاء بعض الشبان من الحارة تباعا ، فقد اهتموا الى مكان حنث مساعد عرفة فى معمله وانضموا اليه ، وأنه يساعدهم على شق طريق العلم والمعرفة استعدادا ليوم الخلاص الموعود من الفتوات الذين يبتون الخوف والحقد والارهاب فى كل زمان ومكان ، ومع ذلك لم يفقد الناس الأمل لأنه لايد للظلم من آخر ، ولليل من نهار . فمهما فعل الفتوات فلن يستطيعوا إيقاف عجلة الزمن التى تسير باطراد نحو نور المعرفة والعلم ، والراوى فى هذا لا يفرق بين العلم والايمان اذ أن الاثنين وجهان لعملة واحدة . وعلى هذا نستطيع اعتبار الدور الذى قام به عرفة فى نهاية الرواية مكملا للدور الذى قام بها جبل ورفاعة وقاسم قبله . فكل من العلم والايمان يهدف الى المزيد من المعرفة بالعالم الميتافيزيقى متمثلا فى الذات العليا أو العلة الأولى ، وبالعالم الفيزيقى متمثلا فى الكون الذى نلمسه ونحيا فيه . وهنا يقترب نجيب محفوظ من توفيق الحكيم عندما يقول فى كتابه « فن الأدب » :

« هذا الموقف من قضية العصر ، قد وقفته وتأملته ... فالإنسان عندى ليس اله هذا العالم .. وهو ليس حرا .. ولكنه يعيش ويريد ويكافح داخل اطار الإرادة الالهية .. هذه الإرادة التى تتجلى للإنسان أحيانا فى صور غير منظورة من عوائق وقيود على الإنسان أن يكافح لاجتيازها والتغلب عليها .. فأنبياء الشرق أنفسهم يبعثهم الله ويضع أمامهم العقبات .. فطريق النبى ليس معبدا ، ولكنه يجاهد فى تبليغ رسالته وسط آشواك من غرائز الناس » .

وفى كتاب « التعادلية » يضيف توفيق الحكيم :

« أما أنا فأعترف بالعقل والعلم وحرية الإنسان .. ولكن لا يمكن أن أنكر القلب والايمان .. ائى لا أعيب على العقل أن يشك .. لأن وظيفة

العقل هي الشك .. أى الحركة .. فإذا انقطع عن الشك فى بحسوته وقوانينه ، ووقف عن الحركة فى تقليب الحقائق والنتائج فقد شل عمله وانتهى أجله .. أما القلب فوظيفته الايمان : أى التنبأ .. فلنترك للقلب اذن أمر تلك الحقيقة الثابتة التى تستعصى على كل حل وتستبهم على كل تحليل ،

وهذا هو ما حاوله نجيب محفوظ فى « أولاد حارتنا » من خلال أبطاله الذين لقوا كل ألوان الاضطهاد واللعنت والارهاب من أجل الارتقاء بالانسانية الى وضع أفضل ، وكان أدهم أول الذين بحثوا عن هذا الوضع الأفضل والعودة اليه بعد أن طرد منه ، ولكنه لم يعد لأنه جلب الشقاء الى نفسه بنفسه وعاش عمره كله يحلم بالعودة ، ومن هنا نستطيع القول بأن الرواية هي ملحمة البحث عن الفردوس المفقود ، فالشخصيات ملحمة لأنها ليست على استعداد للتطور والتغير ، بل تظل كما هي ثابتة على مبادئها وخصائصها حتى لو أدى الأمر الى القضاء عليها وانهاء حياتها ، وهي شخصيات ملحمة أيضا لأنها تحاول فرض التغير والتطور على الآخرين لايمانها اليقيني بأنها على صواب بينما يسلك الآخرون طريق الخطأ المتمثل فى البربرية والوحشية والظلم والظلم والظلم .. وبهذا تذكرنا هذه الشخصيات بالشخصيات المثالية الملحمة التى حاولت تطبيق المثال على دنيا الواقع فى أولى روايات نجيب محفوظ مثل « عبث الأقدار » و « رادوبيس » و « كفاح طيبة » ، بل أن شخصية الملك فى « رادوبيس » تجد لها صدى طبيعيا فى شخصية « أدهم » فى « أولاد حارتنا » ، فكلاهما يمثل الانسان الذى يريد تحقيق الفردوس المفقود على الأرض حيث يتخلص من كل المتاعب والآلام والاهتمامات والاضطرابات التى يعانى منها البشر منذ الأزل ، فكما كان الملك مطبوعا على حب الجمال والحياة فى رغد ويسر دون الاهتمام بأمور السياسة وشئون الدولة ، كذلك كان أدهم الذى طالما ناجى نفسه بقوله :

« الحديقة ، وسكانها المفردون ، والماء ، والسماء ، ونفسى النشوى ، هذه هي الحياة الحقة .. كأننى أجد فى البحث عن شيء .. ما هذا الشيء ؟ النأى أحيانا يكاد يجيب .. ولكن السؤال يظل بلا جواب .. لو تكلمت هذه المصفورة بلغتى لشفت قلبى باليقين .. وللنجوم الزاهرة حديث كذلك أما تحصيل الايجار فنشاز بين الأنعام » ص ١٩ .

ولكن الحقيقة تجثم دائما بكل ثقلها على أحلام الانسان ، فعندما تزوج ادهم من أميمة كان زوجا مترع القلب بالمحبة وحسن المعاشرة . وكما شغلته ادارة الوقف عن جزء من ملامه البريئة في الحديقة من قبل ، فقد شغل الحب بقية يومه . واستبد به حتى نسي نفسه . وتوالت أيام هائلة ، وامتدت فوق ما قدر رضوان وعباس وجليل الساخرون ، ولكن دوام الحال من المحال ، فقد ارتطمت سعادته بهذا الهدوء الأصم الذي أعاد التساؤل ليجتلي مكانه في قلب ادهم ، فشعر أن الزمن لا يمر في غمضة عين ، وأن النهار يعقبه الليل ، وأن المناجاة اذا تواصلت الى غير نهاية فقدت كل معنى ، وأن الحديقة ملهاة صادقة لا يجدر به أن يهجرها ، وأن شيئا من هذا لا يعنى بحال أن قلبه تحول عن أميمة ، فما تزال في صميمه ، ولكن للحياة أطوارا لا يخبرها المرء الا يوما بيوم . وكانت أميمة تمثل النظرة العملية في الحياة ، فهي ترى أنه اذا لم يكد الانسان ويكدح فلن يحصل على قوت يومه ، وطالما لم تعجب بحال زوجها ولكنها حاولت أن تدارى هذا الشعور بابتساماتها التي لم تنم عن البهجة وانما دارت بها اهتماما جديا تجلى في نظرة عينيها ، وقالت :

- أنظر الى مستقبلنا كما تنظر الى الفصون والسماء والعصافير . .
وظابت أميمة على مشاركته جلسته في الحديقة . ولم تكن تعرف الصمت الا في النادر . لكنه اعتادها ، كما اعتاد الاصغاء بنصف انتباه أو دون ذلك ، وعند الحاجة يتناول الناي لينفخ فيه ما شاء له الطرب . واستطاع أن يقول في رضى تام أن كل شيء طيب . حتى شقاوة ادريس باتت شيئا مألوفا . لكن المرض اشتد على أمه « (ص ٣٣) »

هكذا تتراوح حياة الانسان بين المد والجزر ، فهي لا تسير في خط مستقيم كما قد يتبادر الى الذهن لأول وهلة . بل أن الأمر لا يتوقف بأدهم عند هذا الحد فالأحداث تتوالى ويطرد من البيت الكبير شر طردة بعد أن حاول أن يكشف حجب الغيب بقراءة وصية أبيه خلسة بإعاز من كل ادريس وزوجته أميمة ، ولا يفكر أبوه له هذه الزلة لأن ما حدث في الماضي أصبح ملكا له ولا يمكن العودة الى الوراء ولو لثانية واحدة من الزمن ، ولذلك استحال عودة ادهم الى البيت الكبير عندئذ يترك ادهم أن :

« لا شيء حقيقى في هذه الدنيا ، هي البيت الكبير ، هي الكوخ الذى

لم يتم ، هي الحديقة هي عربة اليند ، هي الامس واليوم والغد ، لعل أحسنت
صنعا بالاقامة قبالة البيت حتى لا أفقد الماضي كما فقدت الحاضر والمستقبل ،
وهل من عجب أن أخسر الذاكرة كما خسرت أبى وكما خسرت نفسى ؟ !
(ص ٥٥) .

فاذا عاد أول الليل الى أميمة فليس الى الراحة ولكن ليواصل العمل
فى الكوخ . ومرة جلس فى حارة الوطاويط ليستريح من السير فنفس .
واستيقظ على حركة فرأى غلمانا يسرقون عربته فنهض مهددا ورآه غلام
فنبه أقرانه بصغير ودفع العربى ليشغله بها عن مطاردتهم فاندلق الحيار على
الأرض على حين تفرق الغلمان بعيدا ، غضب أدهم غضبا شديدا حتى سال
فمه المهذب بأقذع الشتائم ، ثم انكب على الأرض يجمع الحيار الذى لوث
بالطين . وبالرغم من كل الشدائد والهموم تقف أميمة تسانده وتقول
باصرار :

— ستكون رجلا ذا شأن ، وسينشأ وليدنا فى أحضان النعيم . .

فضرب أدهم كفا بكف وتساءل ساخرا :

— أبلغ ذلك بالبوطة أم بالحشيش ؟

— بالعمل يا أدهم .

فقال فى سخط :

— العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، كنت فى الحديقة أعيش ،
لا عمل لى الا أن أنظر الى السماء أو أنفخ فى الناي ، أما اليوم فلسفت
الا حيوانا ، أدفع العربى أمامى ليل نهار فى سبيل شىء حقير ناكله مساء
ليلفظه جسمى صباحا ، العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، الحياة الحقة
فى البيت الكبير ، حيث لا عمل للقوت ، وحيث المرح والجمال والفناء .
(ص ٦١) .

ولكن هذا الحلم الهروبى لن يتحقق لأن طبيعة الحياة لا تحتمله ،
وقد جاء جبل ورفاعة وقاسم وعرفة بعد أدهم لكى يعلموا البشرية أن

تحقيق الفردوس المفقود رهن بقيم ثلاث : الايمان والعلم والعمل ، فالايان هو المقدمة الطبيعية للعلم ، لأننا عندما نحب موضوعا ما ونقبل عليه نرغب فى أن نعرف عنه كل شيء ، وهذه المعرفة لا تتأتى الا بالعمل . ذلك هو الخط الاساسى الذى حاولت « اولاد حارتنا » تجسيده من خلال الشكل الفنى . وقد استعان نجيب محفوظ بشخصية شاعر الربابة لكى يروى للأجيال المتتابعة قصص وحكايات ادهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة وبذلك يمكنهم من تكوين نظرة شاملة وعميقة وتجنبهم التفكير السطحي والأخطاء المتكررة والطاقة المبددة والدوران فى حلقة مفرغة ، ولم تتحدد الرواية بحدود عصر معين بل امتدت جزئيات الشكل الفنى على مساحة زمنية عريضة شملت التاريخ الانسانى كله . حتى الحلفية الوصفية كانت من العمومية والشمولية بحيث لم توح أية لمحة منها بانتماء الى زمن محدد .

ولاحساس نجيب محفوظ ووعيه بضخامة البناء الروائى وحتى لا يضل القارئ طريقه وسط الحكايات المتتابعة ، نجده يستغل اللامسات التشكيلية المكثفة التى تمد المواقف التالية بشحنة درامية تمكنها من الاستمرار والاندفاع بحيوية ، ومن مراكز الثقل الدرامى فى حكاية رفاعة سغفه بالاستماع الى روايات شعراء الربابة فى المقاهى لأنها تساعده على تكوين النظرة الشاملة العميقة التى ستمكنه فيما بعد من ارشاد قومه الى طريق الحق والخير والجمال والحياة حتى لو بذل نفسه من أجل هذه الرسالة الجليلة :

« وواصل الشاعر الحكاية فى جو من الانصات . وتابعه رفاعة بشغف . هذا هو الشاعر وهذه هى الحكايات . كم سمع أمه وهى تقول : « حارتنا حارة الحكايات » . وحقا كانت جذيرة بالحب هذه الحكايات . لعل فيها عزاء عن ملاعب سوق المقطم وخلواته . وراحة لقلبه المحترق بهيام غامض . غامض كهذا البيت الكبير المغلق . لا أثر فيه لحياة الا روس أشجار الجميز والتوت والنخيل . وأى دليل على حياة الجبالوى الا الأشجار والحكايات ؟ وأى دليل على أنه حفيده سوى الشبه الذى لمسّه الشاعر جواد بيديه ؟ وكان الليل يتقدم ، وعم شافعى يدخن جوزة ثالثة ، واختفت من الحارة نداءات الباعة وهتافات الغلمان ، ولم يعد يبقى سوى أنغام الرباب ودقة دربكة آتية من بعيد . وصراخ امرأة ينهال عليها زوجها ضربا . أما ادهم فقد جره اديرس الى مصيره . الى الحلاء تتبعه أميمة الباكية . كما خرجت

أمي من الحارة وأنا في بطنها أضطرب • اللعنة على الفتوات • وعلى الفطط حين نلفظ الفئران أنفاسها بين أسنانيا • وعلى كل نظرة ساخرة او ضحكة باردة • وعلى من يستقبل أخاه العائد بعوله لا مهرب مني عند الغضب • وعلى صانعي الرعب وخالعي الشفاق • أما أدهم فلم يبق له الا الخلاء ، (ص ٢٢٦) •

في هذه اللمسة التشكيلية يرتبط الماضي بالخاصر باستغفل في وحدة موضوعية ترمز الى الوحدة الدرامية العامة للشكل الفني ، فالتاريخ هنا لا يسبر في خط مستقيم لكنه يدور ويلف وينعادل بناء على علاقة جدلية • وأيضاً فالخلفية الوصفية الواقعية المتمثلة في أشجار الجميز والتوت والنخيل ونداءات الباعة وهنافات الغلمان وأنغام الرباب وصراخ المرأة التي يضربها زوجها والقطط التي تلهم الفئران ، هذه الخلفية تزيد من اقتناع القارئ بما يجري أمامه رغم أن المضمون ميتافيزيقي من الطراز الأول ، فالمؤلف يستغل الحواس الخمس عند القارئ لكي ينفذ الى عقله وقلبه من أقصر الطرق وبأسرع الوسائل ، فعندما يرى ويسمع ويشم ويتذوق ويلمس فإن الموقف الدرامي يحتويه ويجعله ينقاد بعد ذلك متتبعا للأفكار الميتافيزيقية ومقتنعا بها دون مقاومة تذكر ، لأن التجربة السيكولوجية والحسية جعلته يعتبر الموقف أمراً واقعاً وما عليه الا أن يمهيه •

بل أن هذه اللمسات التشكيلية ترتفع في بعض الاحيان الى درجة الكفاءة الشعرية المشحونة بالنعاني وظلالها ، بالصور والوانها ، بالايعاءات ولساتها • في حكاية قاسم يكتف نجيب محفوظ الموقف كله في السطور التالية التي يناجي فيها قاسم نفسه بخصوص الموقف المصيري الذي بخوضه :

« ماذا أنت فاعل • لماذا لا تتزحزح عن حافة الهاوية • هاوية اليأس المليئة بالصمت والركود • مقبرة الأحلام المغطاة بالرماد • ذنب الذكريات الجميلة والأنغام المطربة • طارحة الغد في كفن الأمس » (ص ٣٦٥) •

هذه اللمسات التشكيلية منحت الرواية الايقاع المميز لها بحيث كان نجيب محفوظ يستعين بها كلما أحس أن الشكل قد أصيب ببعض

النتوءات والأورام بسبب ضخامة المضمون ، ولكن الارتباط الوثيق والعضوى بين التشكيل الدرامى والمضمون الفكرى ساعد الى حد كبير على تجنب السرد التاريخى المسطح ، بدليل أن الفكرة الأساسية المتمثلة فى بحث الانسان الدوب عن سر الوجود أصبحت فيما بعد مضمونا آخر لرواية لا تمت الى التاريخ بصلة ، وهذه الرواية هى « الطريق » التى كتبت عام ١٩٦٤ . بل أن نفس المضمون امتد ليشمل رواية « الشحاذ » التى تلتها عام ١٩٦٥ وهذا يؤكد جدية نجيب محفوظ فى اخضاع المضمون التاريخى فى « أولاد حارتنا » لحتميات التشكيل الرمزي والبناء الدرامى لها .

الـلـص والكلاب

يقوم البناء الفني لرواية «الـلـص والكلاب» على خط الصراع الأساسي بين اللص والكلاب أو سعيد مهران والمجتمع . . وهذا الخط يلعب دور العمود الفقري الذي يربط اجزاء الرواية منذ أول سطر الى آخر سطر فيها . . فلا يتكلف نجيب محفوظ مقدمات لتقديم شخصياته ولكنه يدفع بالقارئ فوراً الى الموقف الاساسى فى الرواية ويمكن القارئ من أن يضع يده على الخيط الاول وبذلك لا يحس بأنه يوجد هناك حاجز بينه وبين العمل الفني . . يقول الكاتب :

مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية ، ولكن فى الجو غبار خائق وحر لا يطاق . وفى انتظاره وجد بذلته الزرقاء وحذاءه المطاط ، وسواهما لم يجد فى انتظاره أحداً ها هى الدنيا تعود ، وها هو باب السجن الأصم يبتعد منطوياً على الأسرار اليائسة . هذه الطرقات المثقلة بالشمس ، وهذه السيارات المجنونة ، والعابرون والجالسون ، والبيوت والدكاكين ولا شفة تفر عن ابتسامة . وهو واحد ، خسر الكثير حتى الاعوام الغالية خسر منها أربعة غدرا ، سيقف عما قريب أمام الجميع متحدياً ص ٧ ، ٨ .

وبعد تقديم الخيوط الاساسية للصراع تتحول الرواية الى مغامرة فى ضمير البطل . . وبهذا ينحو نجيب محفوظ منحى جديداً فى الرواية العربية . .

اذ أن الرواية العربية حتى « اللص والكلاب » كانت تعتنى بالوصف الخارجى للشخصيات والأحداث وتركز على الصراع الذى يدور بين

الشخصيات والمجتمع وعلى ملاحظته الخارجية بالذات دون ان تلقى الضوء على ما يدور فى داخل الشخصية وانعكاسات الظروف الخارجية على التكوين النفسى لها ٠٠ ولكن نجيب محفوظ يقدم لنا البطل من الداخل والخارج فى لحظة واحدة حتى يكاد القارئ يحس بوجود البطل الفعلى أمام عينيه ٠٠ فلا نجد فجوة بين الأثر الخارجى والانفعال الداخلى الموازى والمساوى له لان الأثر والانفعال شيء واحد ، يصدران من منبع واحد وهو تكوين شخصية البطل ٠ فنجد سعيد مهران وقد :

اجتاز وسط الميدان متجها نحو سكة الامام ٠ ومضى فيها يقترب من البيت ذى الأدوار الثلاثة فى نهايتها وعلى مفرق عظمتين جانبيتين يتفرع اليهما الطريق الأول ٠٠ فى هذه الدورة البريئة سيكشف العدو عما أعده للقاء ، فادرس طريقك ومواقعه ، وهذه الدكاكين التى تشرئب منها الرؤوس كالغيران المتوحشة ٠ وجاءه صوت من وراء يقول :

— سعيد مهران ! ٠٠ ألف نهار أبيض ٠٠

توقف عن المسير حتى أدركه الرجل فتصافحا وهما يغطيان على انفعالاتهما الحقيقية بابتسامة باهتة ٠ اذن بات للوعد أعوان ، وسرى قريبا ماوراء هذا الاستقبال ، ولعلك تنظر من الشيش مسبتخفيا كالنساء يا عليلش (ص ١٠) ٠

وعلى هذا المنوال تتوالى الأحداث منعكسة على نفسية البطل ومشكلة لصيره فى حتمية فنية بارعة ٠٠

ولكن الجانب النفسى فى شخصية البطل لا ينحصر فى الانعكاسات التى تصدر من وحى الموقف الراهن .. ولكنه يعود الى الخلف عبر السنين ليقتارن بين انماضى والحاضر والسعادة الداهية وحياته الحاضرة التى تتركز فى معنى واحد وهو الانتقام .. فعندما لم يجد سعيد مهران بيتا مفتوحا له .. طرأ على باله أن يذهب الى منزل الشيخ على الجنيدي « المفتوح دائما كما عهدته فى أقصى الزمن » .. ويتبر منظر المنزل خواطر سعيد مهران ويعود بذكرته الى الماضى السعيد :

لا باب مغلق فى هذا المسكن العجيب .. وخفق قلبه فارجه الى عهد بعيد طرى طفولة وأحلام وحنان أب وأخيلة سماوية المهتزون بالأناشيد يملئون الحوش والله فى أعماق الصدور يتردد .. انظر واسمع وتعلم وافتح قلبك .. هكذا كان يقول الأب .. وفرحه كالجنة بعثها الحلم والايمان وفرحه بالغناء والشاى الأخضر أيضا .. ترى كيف حالك يا شيخ على يا جنيدي يا سيد الاحياء ؟ (ص ٢١) .

ولا يكتفى الكاتب بالفوص فى الشخصية المخورية من الداخل بل يعمد الى ايعادات ذكية تزيد من خصوصية الموقف والنتائج المترتبة عليه ففى أثناء الحوار الذى دار فى أول مقابلة لسعيد مهران مع الشيخ على الجنيدي بعد خروجه من السجن يقول المؤلف :

وضج الحلاء فى الخارج بنهيق حمار ختم بحشرة كالبكاء .. وغنى صوت لا حلاوة فيه « البخت والقسمه فىن » .. كما ضبطه أبوه وهو يغنى « حزر فزر » فلكمه برحمة وقال له « أهذه أغنية مناسبة ونحن فى الطريق الى الشيخ المبارك » ؟ (ص ٢٦) .

فيجد القارئ أن حياة سعيد مهران تتركز فى معنى هذه الجملة « البخت والقسمه فىن » فطول الرواية نجده لا يملك لقدرة دفعا سواء للظروف الاجتماعية من الخارج أو روح الانتقام من الحونة المسيطرة عليه من الداخل .. ويتحول الماضى فى حياته الى رمز السعادة :

ها هو أبى يسمع ويهز رأسه طربا .. ويرتضى باسنا كأننا يقول لى اسمع وتعلم .. وأنا سعيد وأود غفلة لاتسلق النخلة .. أو أرضى طوبة لاسقط.. بلعة وأترنم سرا مع المنشدين .. ومع العودة ذات مساء الى بيت الطلبة بالجيزة رأيتها مقبلة تحمل سلة .. جميلة وجذابة .. طاوية هيكلها على جميع ما قدر لى من هناء الجنة وعذاب الجحيم .. ماذا كان يعجبك من أنشاد المنشدين ؟ لما بدا لاح منار الهدى ، ورأيت الهلال ووجه الحبيب (ص ٣١) .

ثم ينتقلب الحاضر الى صحراء محرقة أو الى كابوس يجثم على صدره
يكاد يخنق أنفاسه :

هذا هو رءوف علوان ، الحقيقة العارية ، جنة عفنة لا يوارىها تراب .
أما الآخر فقد مضى كأمس أول كاول يوم فى التاريخ أو كحب نبوية أو
كولاء عليش . أنت لا تنخدع بالمظاهر فالكلام الطيب مكر والابتسامة شفة
تتقلص والجلود حركة دفاع من أنامل اليد ولولا الحياء ما أذن لك بتجاوز
العتبة تخلفنى ثم ترتد ، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصى
كى أجد نفسى ضالعا بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل : خيانة لثيمة لو اندك
المقطع عليها دكا ما شفت نفسى (ص ٤٧) .

ومن هنا يتحول سعيد مهران الى بطل تراجيدى يحمل كل بذور
المأساة فهو يحارب الخيانة بمفرده ولكن ضرباته تطيش ولا تصيب
الا الأبرياء وتتحول حياته الى جحيم متصل وتنقلب أيامه الى كابوس ثقیل
يقلق راحته أثناء النهار ويزوره فى الليل زيارة الضيف الثقيل . . وبذلك
يثير تعاطف القارىء على مصيره . . اذ انه ثار على الخونة والخيانة ولكنه لم
يعرف كيف ينظم ثورته . . بل ان ثورته كانت مجرد عاطفة هوجاء كنتيجة
لطبيعته المندفعة العمياء التى ترى الهدف أمامها فقط ولا ترسم الخطط
الحكمة للوصول اليه وينتج عن ذلك أن يصاب بخيبة الأمل عندما يظن
انه على وشك افتراس عدوه ويتكرر هذا فى كل هجمة من هجماته بسبب
روح الانتقام التى ملأت عليه حياته وحولتها الى جنون مستمر . .

يقول سعيد مهران فى أول مقابلة له مع رءوف علوان :

— راسى دائر ، ما زال دائرا منذ خرجت من السجن . .

— كذاب ، لا تحاول خداعى ، انت تتوهم انى صرت واحسدا من
الأغنياء الذين كنت أحمل عليهم ، وعلى هذا الأساس أردت أن تعاملنى . .

— ليس الأمر كذلك .

— اذن لم تسلمت الى بيتى ؟ لم تريد أن تسرقنى ؟

تردد سعيد مليا ثم قال :

— لا أدرى ، لست فى حالة طبيعية ، وأنت لئن تصدقنى ؟

— طبعا ، لانك تعلم انك كاذب ، لم تقتنع بكلماتى الطيبة ، أنا
حسدك وغرورك ، اندفعت كالمجنون نفسه كما هى عادتك ، ولك ما تشاء
فستجد نفسك فى السجن مرة أخرى (ص ٥٥) .

نجد ان هذا الحوار يلخص الدوامة التي يدور في فلكها سعيد مهران فالانتقام قد أعماه عن تبصر عواقب الأمور وخلق منه مجنونا يحطم ويدمر . . والقارئ يتعاطف معه لانه يدافع عن شرفه المسلوب ويخاف من مصيره لأنه لا يحكم عقله ولذلك كان كل رصاصه يستقر في صدور الأبرياء مما كان يزيد من جونه واندفاعه . . فالقدر قد خلق من سعيد مهران بطلا تراجيديا بسبب هذا الجنون والاندفاع الذي كان يسرى في عروقه سريان الدم مما سمح حياته . . فهو لم يكن يملك القدرة على أن يتفادى عاصفة الحقد والانتقام التي أجبرته على أن يسير في اتجاهها الى مصيره المحتوم الذي لم يستطع له دفعا . . ولذلك كانت دعائم البناء القصصى لرواية « اللص والكلاب » تركز على تيار الشعور في نفسية البطل . . وكان الشكل الفني ينبثق من الدوامات الصغيرة والكبيرة على السواء التي تجتاح روحه المعذبة . . ولذلك لم يكن هناك تسلسل منطقي مثل ما ألفنا في روايات نجيب محفوظ التي ترتبط بالواقع التقليدي فالواقع النفسي لسعيد مهران هنا يفرض على الكاتب أن يتبع أسلوبا يتفق والتيارات النفسية والذكريات التي تطفو على السطح لتمنح إحياء معيناً . . فالشكل الفني هنا يتشكل حسب تسلسل الحواطر وارتباطها بخواطر وإحساسات ماضية وتطلعها الى آمال مستقبلية فالقارئ يستمر في القراءة متتبعا وجدان البطل وضميره ثم يعود الى الوراء حينما يتذكر البطل أحداثا دخلت حياته منذ مدة طويلة ثم يرجع الى الحاضر وهكذا يفقد الشكل التسلسل المنطقي بحكم واقع الرواية النفس المرتبط بتداعي الحواطر والذي لا يحكمه منطق سوى انفعالات البطل الرئيسية والتي يتولد منها انفعالات جانبية تقوم بتجسيم الواقع الفني كله . .

ولذلك يعني نجيب محفوظ باستغلال الحلم لسببين : الأول لأهميته كجزء أساسي من تيار الشعور واللاشعور في وجدان البطل والثاني ليلعب دور المعادل الموضوعي لحياة البطل ومأساته كلها على نحو ما فعل في حلم أحمد عاكف في رواية « خان الخليلي » . . يقول الكاتب :

وما لبث سعيد أن غاب عن الوجود . حلم بأنه يجلد في السجن رغم حسن سلوكه . وصرخ بلا كبرياء وبلا مقاومة في ذات الوقت . وحلم بانهم عقب الجلد مباشرة سقوه حلييا . ورأى سناء الصغيرة تهال بالسوط على رهوف علوان في بشر السلم . وسمع قرآنا يتلى فأيقن ان شخصا قد مات . ورأى نفسه في سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع لخلل طارئ في محركها واضطر الى اطلاق النار في الجهات الأربع ولكن رهوف

علوان برز فجأة من الراديو المركب في السيارة فقبض على معصمه قبل أن يتمكن من قتله وشد عليه بقوة حتى خطف منه المسدس ، عند ذاك هتف سعيد مهران • اقتلنى إذا شئت ولكن ابتنى بريئة ، لم تكن هى التى جلدتك بالسوط فى بئر السلم وانما أمها ، أمها نبوية وبإيعاز من عيش سدره ، ثم اندس فى حلقة الذكر التى يتوسطها الشيخ على الجنبى كى يغيب عن أعين مطارديه فأكره الشيخ وساله من أنت وكيف وجدت بيننا فأجابه بأنه سعيد مهران ابن عم مهران مريده القديم وذكره بالنخلة والدوم والأيام الجميلة الماضية ، فطالبه الشيخ ببطاقته الشخصية فمجب سعيد وقال ان المريد ليس فى حاجة الى بطاقة ، وانه فى المذهب يستوى المستقيم والمخاطىء فقال له الشيخ انه يطلب بالبطاقة ليتأكد من أنه من المخاطئين لأنه لا يجب المستقيمين فقدم له مسدسه وقال له ثمة قتيل وراء كل رصاصة ناقصة فى ماسورته ولكن الشيخ اصر على مطالبة البطاقة قائلا ان تعليمات الحكومة لا تتساهل فى ذلك فعجب سعيد مرة أخرى وتساءل عن معنى تدخل الحكومة فى المذهب فقال الشيخ ان ذلك كله تم بناء على اقتراح للأستاذ الكبير روف علوان المرشح لوظيفة شيخ المشايخ فمجب سعيد للمرة الثالثة وقال ان روف بكل بساطة خائن ولا يفكر الا فى الجريمة فقال الشيخ انه لذلك رشح للوظيفة الخطيرة ووعد بتقديم تفسير جديد للقرآن الشريف يتضمن كافة الاحتمالات التى يستفيد منها أى شخص فى الدنيا تبعا لقدرته الشرائية وان حصيلة ذلك من الأموال ستستغل فى انشاء نواد للسلح ونواد للصيد ونواد للالتحار فقال سعيد: انه مستعد أن يعمل أمينا للصندوق فى ادارة التفسير الجديد وسيشهد روف علوان بأمانته كما ينبغى له مع تلميذ قديم من أنبه تلاميذه ، وعند ذاك قرأ الشيخ سورة الفتح وعلقت المصاييح بجذع النخلة وهتف المنشد يا آل مصر هنيئا فالحسين لكم ..

وفتح عينيه فرأى الدنيا حمراء ولا شئ فيها ولا معنى لها ..
(ص ٨١ الى ص ٨٣) •

وهكذا كانت سيكولوجية الحلم عاملا هاما فى تركيز أوهام وانفعالات سعيد مهران تركيزا فنيا يلقي أضواء على خبايا. نفسيته والأركان المظلمة فى وجدانه .. وكلما نعرف نفسية البطل وضميره ازداد القترابنا منه وتعاطفنا عليه .. انه وحيد حيال الجميع يدافع عن شرفه المسلوب ولكن لا رجاء له .

وفى هذا الجو الكتيب المشحون بالموت والدم والقتل والمصير الأسود لا يجد المؤلف منظرا خلفيا يناسبه سوى القرافة .. فيهرب سعيد الى منزل نور الغانية التى أحبته ووهبته كل جميل فى حياتها .. وكان منزلها يقف على مشارف القرافة .. فالأرض تمتد بالعدد العديد من المقابر حتى الأفق « رافعة أيديها فى تسليم وان يكن شيء لا يمكن أن يهددها » ومثل هذه الجمل عند نجيب محفوظ لا تعنى الوصف الخارجى فقط للواقع بل انها تعنى جملة أشياء لها فاعلية فى البناء كله .. فالوصف هنا يصدر من خلال نفسية البطل ولذلك يتخيل المقابر « رافعة أيديها فى تسليم وان يكن شيء لا يمكن أن يهددها » لأنه هو المهدد والمعرض بين لحظة وأخرى لأن يرفع يديه مسلما كما حدث فى نهاية القصة .. « وبقدر ما يخون الموت الأحياء فستذكر بالقبور الخيانة ثم تذكر بالخيانة نبوة وعليش ورؤف وانت نفسك ميت منذ انطلقت الرصاصة العمياء ولكن عليك أن تطلق مزيدا من الرصاص » (ص ٨٧) .

فصورة الموت كانت بمثابة مهاد زكى للصورة الكلية للموقف مما ساعد على تجسيمه وتحويل الوصف المجرد لاحساسات البطل الى واقع مجسوس يلمسه القارئ .. يقول الكاتب من خلال وجدان البطل :

« لا ير يوم دون أن تستقبل القرافة ضيوفا جددا » وكأنه لم يبق لك من غاية الا أن تقبض وراء الشيش لترى الموت فى نشاطه الدائب .
والمشيعون أحق بالراء ، يذهبون فى جموع باكية ، ثم يعودون وهم يجفون الدموع ويتحادثون وقوة أقوى من الموت نفسه هى التى تقنعهم بالبقاء .
هكذا دفن الذاهبون من أهلك عم مهران الكهل الطيب بواب عمارة الطلبة .
العمل والغناة والأمانة . وقد اشتركت معه فى الخدمة منذ الطفولة .
ورغم البساطة والفقر كانت الأسرة تفوز فى ختام يومها بجللسة هنية فالحجرة الأرضية يحوش العمارة ، الرجل وامراته يتحادثان والطفل يلعب .
ولايمانه بالله اعتنق الرضى ، وكان الطلبة يحترمونه . ونزهته الوحيدة كانت فى الحج الى بيت الشيخ على الجنيدى ، وعن طريقه عرفت انت بيت الشيخ ، يا سعيد تعال معى ، سادلك على رياضة هى خير من اللعب فى الحقل ، ستدوق لذة العيش فى جو البركة ، بهذا يطمئن قلبك وطمأنينة القلب هى خير زاد فى الدنيا (ص ١١١ ، ١١٢) .

وهكذا يتردد الشكل الفنى للقصة بين كابوس الحاضر ووطانة وسعادة الماضى الذاهب وحنانه .. فعندما تتأثر الانفعالات فى نفس البطل من اثر الواقع المر الذى يحياه وتضيق على أعصابه لا يجد مفرأ من أن

يهرب الى الماضي الذى يلعب دور النافذة الوحيدة على الأمل .. وكذلك عندما يحس سعيد مهران بحياته المنهارة مع نور التى تجسم فيها الضياع والظلام بالرغم من حنانها المتدفق فى حياة سعيد الا أن الصورة المعكوسة بين نور ونبوية كانت تذكره احدهما بالآخرى .. فزوجته نبوية بالرغم من جمالها ونضارتها وحيويتها تحمل فى نفسها بذور الحسة والخيانة والغدر . ونور بالرغم من ذبولها وانهارها وحياتها الضائعة الوضيعة لا تمتلك فى نفسها الا مشاعر الود الخالص والصفاء والنقاء والتضحية بنفسها فى سبيل من تحب ومن هذا التناقض بين الصورة الخارجية والواقع الداخلى للشخصية نبع دوران سعيد فى فلك ذكرياته السعيدة مع نبوية ثم تذكره خستها . ثم حاضره المر مع نور ثم تذكره لاخلاصها وحنانها . يتذكر سعيد ان نبوية :

« قد هزت القلب حتى اقتلعت من جذوره .. ولو ان الحياة الكامنة ظهرت فى صفحة الوجه كما تظهر آثار الحميات الحبيبة لما تجلى جمال فى غير موضعه ولأعفيت قلوب كثيرة من عبث المكائد . والبقال يقع دكانه أمام بيت الطلبة وتجيء نبوية حاملة السلطانية لتشتري ما تشاء فى ثياب مهندمة يل تعد زينة وسط أمثالها من الحاديات لذلك عرفت بخادمة الست التركية نسبة الى تركية عجوز كانت تقيم بمفردها فى بيت محاطة بحديقة كبيرة فى آخر الطريق وكانت غنية متكبرة وتفرض على كل من يمت اليها بسبب أن يكون جميلا وأنيقا ونظيفا فتبذت نبوية دائما ممشطة الشعر منسابة الضفيرة حتى العجز منتعلة شبيشا يطوق جلبابها حيوية جسده نائر وحتى العينين غير المسحورة أى أعين الآخرين وصفت جمالها بأنه جمال فلاحى لذيد الطعم استدارة الوجه الحمرة والعينين الصليتين والأنف القصير الممتلئ والفم المنتشر بماء الحياة والدقة الخضراء فى الذقن كالحال وكان يقف عند باب بيت الطلبة عند الانتهاء من الخدمة ينظر حو آخر الطريق الذى تجيء منه حتى تلوح لعينيه القامة البديعة والمشيئة الحبيبة وتقترب باعثة باقترابها أجمل مشاعر الحياة كأنها موسيقى عذبة تستقبل بها حيث حلت وتتبعها عيناك فى نشوة الحمر وتندس معها بين عشرات الوقافات أمام البقال وتغيب حيناً وتظهر حيناً وأنت تزدداد غراماً وسؤالا ورغبة فى عمل شيء أى شيء ولو كلمة أو إشارة أو تعويذة (ص ٩٨ ، ٩٩) .

ويصبح الماضي فى نظر سعيد الواحة الوارفة فى صحراء حياته المحرقة يلجأ اليها كلما ازدادت حدة الأزمة فى نفسه .. وأثر ذلك بالتالى على البناء القصصى بسبب « الفلاش باك » الذى يؤثر على الحاضر ثم يتلون

بالوان خاصة تتناسب مع الحاضر القائم الذى يعيشه ٠٠ فالجمال أصبح خسة والبراءة صارت خيانة وانقلبت المعايير فى نفس البطل حتى أصبح يرى المجتمع كله وكأنه كلاب متوتبة لنهش جثته ٠٠ حتى ذكرياته الماضية السعيدة كان يخيم عليها جو الحاضر الكئيب ٠٠ مما جعل من حياته كابوسا ثقيل لا ينتظر أن يفيق من وطأته ٠٠ حتى لمحات الحنان التى كانت تمنحها له نور أصبحت باهتة غير ذات طعم وتحولت الى مزيج من الشفقة والعطف والرثاء :

وجلس الى جانبها على كنبه مواجهة للفراش أمام الخوان الحافل ، ولرضاء ربت شعرها المبتل وهو يقول على سبيل التحية :

— انت امرأة ولا كل النساء ٠٠

وعصبت شعرها بمنديل أحمر ، وراحت تملأ الأكواب ، مبتسمة طوال الوقت لقوله ، مبدية عن لونها الأسمر الباهت بلا زواق ، منتعشة بالحمام كطعام متواضع لكنه طازج ، مطمئنة فى جلستها معتزة باحتلاكه ولو الى حين ، فارتاح الى ذلك كله دون حماس وحديثه بنظرة ارتياح وقالت :

— انت تقول هذا ! أكاد أصدق أحيانا أن الرحمة قد تعرف قلب رجال البوليس قبل أن تعرف قلبك ٠٠

— صدقيني أنا سعيد بك ٠٠

— حقا ؟

— نعم ، رقة قلبك لا يمكن أن تقاوم ٠

— ألم أكن كذلك فى الزمان الأول ؟

هيهات أن يتسبب انتصار سهل هزيمة دامية ٠ وقال :

— كنت وقتذاك بلا قلب ٠٠

— والآن ؟

فتناول كوبه قائلا :

— لنشرب ولنبتهج (ص ١٠٨) ٠

ومن خلال البناء الفنى للقصة يحرص المؤلف على أن يشير بأصبع الاتهام الى المجتمع ٠٠ اذ أن المجتمع فى نظره مسئول عن جريمة سعيد

مهران وهو العامل الأساسى الذى دفعه الى التهور والجنون وارتكاب الحماقة وراء الاخرى . فالمجرم عند نجيب محفوظ لم يخلق مجرماً بل يفرض عليه المجتمع أن يسلك هذا الطريق الوعر المحفوف بالآلام والرعب والمخاطر . فمن الاحداث التى تسببت فى تقة سعيد على المجتمع يوم أن حدث النزيف لأمه بعد وفاة أبيه . « فقد طار بها الى أقرب مستشفى . ودخل بها قاعة الاستقبال . وبدا المكان كله وكأنما يأمرك بالابتعاد ولكنك كنت فى مسيس الحاجة الى اسعاف ، اسعاف سريع . ودلوه على الطبيب الشهير وهو خارج من غرفة فجرى اليه بهلبابه وصندله صانعا . . أمى . . الدم » فتفحصه الرجل بعينين زجاجيتين مستنكرا ومد بصره الى حيث استلقت الأم على مقعد وثير بثوب كالستام وثمة ممرضة أجنبية كانت تراقب ما يجرى عن كتب فبازاء ذلك اكتفى بالاختفاء صامتة . ورطنت الممرضة بلغة لم يفهمها ولكنه شعر بأنها تشاركه بعض مأساته . وغضب غضبة رجل رغم حداثة سنه . صاح محتجا لاعنا . ورمى بمقعد الى الأرض فأحدث دويًا وتطايرت قشرة مسنده . وجاء خدم كثيرون وما لبث أن وجد نفسه وأمه وحيدين فى الطريق المسقوف بالأغصان . وعقب شهر من الحادث ماتت الأم فى قصر العيني (ص ١١٤) .

ولم يكن المجتمع مسئولاً فقط عن هذه الحادثة بل ان رءوف علوان أيام كان طالبا بالحقوق شجع سعيد على السرقة يوم أن سرق طالبا ريفيا من نزلاء عمارة الطلبة . وخلصه رءوف من قبضة الطالب وسوى المسألة بلا مضاعفات وحين خلا اليه قال له بهدوء « لا تخف » الحق انى اعتبر هذه السرقة عملا مشروعا ! « ولكنه استدرك محذرا » ولكنك « ستجد البوليس لك بالمرصاد » وقال أيضا ساخرا « ولن يتسامح القاضى معك مهما تكن بواعثك مقنعة فهو أيضا يدافع عن نفسه » ثم تسال بالسخرية نفسها « اليس عدلا ان ما يؤخذ بالسرقة فبالسرقة يجب أن يسترد ؟ » .

ثم هتف غاضبا « انى أعلم بعيدا عن أهلى وأكابد كل يوم عذابا وجوعا وحروما » (ص ١١٤) .

ثم يسأل سعيد مهران نفسه « أين ذهبت تلك الحكم يا رءوف ؟ لعلها ماتت كأمى وأمانة زوجتى » ثم يخاطب القبور التى يطل عليها « يا أيتها القبور الفارقة فى الظلمة لا تسخرى من ذكرياتى ! » (ص ١١٥) . وبهذه الطريقة حول نجيب محفوظ سعيد مهران من مجرد مجرم الى تائر على أوضاع المجتمع الظالم . فامه تلقى فى عرض الطريق حتى تموت ورءوف علوان يبرر له السرقة وهو الذى كان ينظر اليه نظرة التلميذ الى

الاستاذ ٠٠ ثم تخونه زوجته مع عليش سدره وتنكره انثى سناء وهي التي كانت الامل الوحيد المضي في حياته ٠٠ ولذلك كان سعيد مهران يطلا تراجيديا بمعنى الكلمة . المجتمع يضغط عليه من كل جهة وعندما يثور ضده ويحاول أن يضع ثورته موضع التنفيذ يعاكسه القدر ٠ وتطيش طلقاته وتسكن في صدور الأبرياء ٠ وكان يحس بموقف القدر المعاكس له ٠٠ فيقول :

« لعلك تظن يا رءوف انك تخلصت مني الى الأبد ؟ بهذا المسدس أستطيع أن أصنع أشياء جميلة على شرط ألا يعاكسني القدر . وبه أيضا أستطيع أن أوقف النيام فهم أصلا البلايا . هم خلقوا نبوية وعليش ورءوف علوان » (ص ٩٢) .

والرواية على هذا المتوال تحكي كلها من خلال نظرة البطل الى الأحداث ويتكون الشكل الفني لها طبقا لتصرفات سعيد مهران ٠٠ ولم تتشكل تصرفات سعيد طبقا للشكل الفني ٠٠ أي ان الكاتب لم يفرض على القصة شكلا معينا . بل ترك مضمون العمل الفني يتخذ الشكل الذي يتفاعل معه ويناسبه حتى لا يحس القارئ بثمة فجوة بين الشكل والمضمون ٠٠ فالأحداث والشخصيات تصطبغ كلها بنظرة البطل اليها ٠٠ « وتوقف عن السير أمام مبنى جريدة الزهرة بميدان المعارف . ضخم حقا بحيث لا يسهل السطو عليه ! ٠٠ وهذا الطابور من السيارات المحلق به كحراس المبدران الرهيبة ٠٠ وأصوات المطابع وراء قضبان البدروم كهينة الراقيدين في العناير » (ص ٣٤) فمثل هذا الموقف لا يحكي الا من خلال نفسية لص جرب حياة السجون والحرية المسلوقة وراء القضبان ٠٠

وكذلك عندما تقع عين سعيد مهران على فيلا رءوف علوان ٠٠ يحدث نفسه « يا لها من فيلا خالية من ثلاث جهات ، والجهة الرابعة حديقة مترامية وأشباح هذه الأشجار تتناجي حول جسد الفيلا الأبيض ، منظر قديم طالما شهد بالثراء وذكريات التاريخ . ولكن كيف ؟ ما الوسيلة وفي هذه المدة القصيرة ؟ حتى اللصوص لا يحلمون بذلك . اعتدت في الماضي ألا أنظر الى فيلا هكذا الا عند رسم خطة للسطو عليها فكيف آمل اليوم مودة وراء فيلا ؟ رءوف علوان أنت لفرز وعلى اللغز أن يتكلم ، ليس عجيبا أن يكون علوان على وزن مهران ؟! وأن يمتلك عليش تنب عمري كله بلعبة الكلاب ؟ » (ص ٣٦) .

وفى موقف آخر عندما قرر أن يسطو على فيللا رءوف علوان يقول
فى نفسه « ان يكون فى القصر كلب - غير صاحبه - فسيهلا الدنيا نباحا ،
ولكن لم تسد عن الصمت همسة واحدة ٠٠ يا رءوف ٠٠ تلمينك فادم
ليحمل عنك بعض متاع الدنيا ٠٠ » (ص ٤٦)

والقصة كلها تنبثق من ضمير البطل الذى لم يعرف الطريق الصحيح
الذى يجب أن تسير فيه ثورته ولكنه لا يبالى بشئ فى تهوره واندفاعه لكى
يروى ظمأه فى الانتقام ٠٠ ولكن الانتقام والحقد نار لا تحرق الا صاحبها
فكان كما قال له الشيخ على الجنيدى : « كطفل ملقى تحت نار الشمس
وقلبك المحترق يحن الى الظل ولكن يمعن فى السير تحت قذائف الشمس ،
الم تتعلم المشى بعد ؟ » (ص ٨٤)

ولذلك لم يبق له فى الدنيا سوى أن يموت « موتا له معنى » ٠٠
وتركز معنى حياته أو موته على قتل رءوف علوان ٠٠ فسوف تسترد
الحياة معناها وطعمها المفقود عند موته ٠٠ « فالرصاصة التى تقتل رءوف
علوان تقتل فى الوقت نفسه العبت ٠ والدنيا بلا أخلاق ككون بلا جاذبية ،
ولست أطمح فى أكثر من أن أموت موتا له معنى » (ص ١٤٢) . ولكنه
لم يصب رءوف علوان بل أصاب بوابه المسكين البرىء ٠٠

وتتحول حياته فى منزل نور الى سجن من نوع أظلم من السجن
الذى سجن فيه من قبل ٠ فكانت نور تتغيب خارج المنزل مددا طويلة ٠
وكثيرا ما قرصه الجوع رغم قلقه وأفكاره « فذهب الى المطبخ فوجد فى
الصحناف كسرا من الخبز وفتات لحم عالقة بالعظام وبعضا من البقدونس
فأنى عليها فى نهم شديد وتمصص العظام ككلب » (ص ١٧٥) وكثيرا
ما كان يقضى النهار وهو يتساءل عن غيابها وهل تعود ، يجلس حيناً ويتمشى
حيناً آخر ولم يجد من تسليه الا فى النظر من الشيش الى القرافة ،
ومتابعة الجنائزات وعد القبور دون جدوى ٠٠ وكثيرا ما كان يحس انه
سيفقددها وسيفقد معها قلبا وعطفا وانسا ٠٠ وكانت تتمثل ليمنيه فى
الظلمة بابتسامتها ودعابتها وحبها وتماستها فينصر قلبه ويعترف
اعترافا صامتا بأنه يحبها ، وانه لا يتردد فى بذل النفس ليستردها
سألة ٠٠

وكانت مثل هذه العواطف والانفعالات والأجواء النفسية المتشعبة
سببا فى أن يدمع الناقد الدكتور لويس عوض الرواية برومانسية
المضمون وكلاسيكية الشكل ٠٠ اذ أن المؤلف فى رأى الدكتور لويس

عوض حرص على ألا يطلق لنفسه العنان في تصوير البطل على حساب الشكل الفني للقصة .. ولذلك جاءت العبارات مركزة ومقتضبة والشخصيات عبارة عن لمحات عابرة ما عدا شخصية البطل بالطبع .. ومع ذلك كان المضمون رومانسيا نظرا للأجواء التي ضمنها المؤلف في الرواية .. منها على سبيل المثال :

« وجلس فوق الرمال تحت قمر أوشك أن يكتمل » . ونظر من بعيد الى النور المنبثق من قهوة طرزان فوق الهضبة ، وتخيل جمع السمار والجالسين في الحجرة حقا انه لا يحب الوحدة . وهو بين الناس يتضخم كالعملاق ويمارس المودة والرياسة والبطولة . وبغیر ذلك لا يجد للحياة مذاقا . ولكن نور هل عادت ، هل تعود ، هل يرجع اليها أو يرجع الى الوحدة القاتلة ؟ .. وقام فنفض الفبار عن بئطونه ، ومشى نحو الغابة ، ليعود من الطريق الذى يدور حول مدفن الشهيد من ناحيته الجنوبية وعند الموقع الذى انقض فيه على بياطه انشقت الأرض عن شبحين وثبا نحوه فجأة حتى احاطا به من الجانبين (ص ١٥٤) .

ومثال آخر :

« اتجه نحو طريق المصانع ، ومنه مال نحو الحلاء » . وازداد بمغادرته المخبأ وعيا بأحاساس المطارد ، فشارك الفئران والثعابين مشاعرها حين تتسلل . وحيد في الظلمة تتربص به المدينة التي تلوح أضواؤها في الأفق ويتجرع وحدته حتى الثمالة (ص ١١٥ ، ١١٦) .

ومثال ثالث :

« افترش العشب الندى عند كورنيش النيل بشارع النيل ومضى ينتظر . » . ينتظر طويلا على كنب من شجرة حجبت ضوء المصباح الكهربائي ، سماء غاب عنها الهلال مبكرا تاركا النجوم تومض في ظلمة رهيبية وجرت نسمة رقيقة لطيفة مقطرة من أنفاس الليل عقب نهار أحمر طفى فيه الصيف طفيانه (ص ٣٦) .

ولكن الدكتور لويس عوض بحكمه هذا يعترض فصل الشكل عن المضمون ومع احترامي لرأيه فأنا أرى أنه حكم على العمل بأنهياره .. لأنه لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون لكونهما شيئا واحدا .. والرد الوحيد على هذا الرأي أن الرومانسية ليست عكس أو ضد الكلاسيكية .. فكل عمل فني فيه لمحات من الكلاسيكية ولمسات من الرومانسية يفرضها

تكوينه العضوى نفسه ٠٠ وليس هناك تقنين محدد للكلاسيكية او للرومانسية ٠٠ وقل أن يوجد عمل كلاسيكى بحت أو رومانسى بحت ٠٠ والسبب ان الطبيعة البشرية نفسها خليط من هذا وذاك وبالتالي فالفن وهو المنبع الجمالى فى الحياة لابد وأن يتأثر بهذه القاعدة ٠

فبالرغم من ان التصوير الرومانسى للبطل قد بلغ القمة فى نهاية القصة عند مطاردة البوليس لسعيد مهران ٠٠ الا أنه ساعد على أن تنتهى النهاية الحتمية لاحداث القصة ولم يترك المؤلف لنفسه العنان لتصوير وحيدة البطل ووطاة الظلم الواقعة على كاهله كما يفعل فى العادة الرومانسيون على حساب الشكل الفنى للقصة ٠٠ يقول المؤلف على لسان سعيد مهران :

« يجب ألا تسبقنى الحوادث ٠ انهم يتفحصون الآن البدلة وهناك الكلاب وانت هنا عار معرض للابصار ٠ وان يكن طريق الصحراء ملغما فعلى خطوات يقع وادى الموت ٠٠٠ وساقاتل حتى الموت ٠ ونهض مصمما مقتربا من الباب ٠٠ الجميع غارقون فى الذكر والهمر الى الباب خال ٠ ومرق من الباب ومضى نحو الطريق ٠ ومال يسيرة وهو يسير فى هدوء مصطنع ثم انحدر فى طريق المقابر ٠ الليل راسخ ولكن القمر لم يطلع والظلام جدار أسود يسد الطريق ٠ وغاص وسط القبور فى تيه من الفناء لا يهتدى بشئ وتخبط فى سيره لا يدري ان كان يتقدم أم يتأخر ٠ ومع ان بارقة أمل واحدة لم تومض الا انه طلع بحيوية خارقة ٠٠ وترامت اليه مع النسيم الدافىء ضوضاء ٠٠ وتمنى أن يختفى فى قبر ولكنه لم يكف عن السير ٠ وكان يخشى الكلاب ولكن لم يكن فى وسعه حيلة ولا فى طاقته أن يقف (ص ١٧١) ٠

وهكذا يبدو سعيد مهران أمام عينى القارئ بطلا رومانسيا من الطراز الاول ٠٠ وحيدا مطاردا فى الظلام وسط القبور ٠ الكل يريد حياته وهو الذى خرج للزود عن شرفه ٠٠ ولكن نجيب محفوظ لم يخلقه فى هذا الجو الرومانسى لمجرد اعجابه به ٠٠ ولكن طبيعة الظروف التى أحاطت بسعيد هى التى أظهرته فى هذا الثوب الرومانسى ٠٠ فنحن نحس أنه لم يكن للمؤلف أن يعالجه بطريقة أخرى ٠٠ لأن طبيعة الشخصية من الداخل والظروف الاجتماعية من الخارج تحتم هذا ٠٠ وليس للزعة الكاتب الرومانسية ٠٠ ولذلك جاءت الخاتمة كما يلي :

« واذا بالضوء الصارخ ينطفئ بفتة فيسود الظلام واذا بالرصاص

يسكت فيسود الصمت . وكف عن اطلاق النار بلا ارادة وتغلغل الصمت
فى الدنيا جميعا . وحلت بالعالم حال من الغرابة المذهلة . وتساءل عن . .
ولكن سرعان ما تلاشى التساؤل وموضوعه على السواء وبلا أدنى أمل .
وظن انهم تراجعوا وذابوا فى الليل . وانه لابد قد انتصر . ونكاثف
الظلام فلم يعد يرى شيئا ولا أشباح القبور . لا شيء يريد أن يرى .
وغاص فى الأعماق بلا نهاية . ولم يعرف لنفسه وضعا ولا موضعا
ولا غاية . وجاهد بكل قوة ليسيطر على شيء ما ليبذل مقاومة أخيرة .
ليظفر عبثا بذكرى مستعصية . وأخيرا لم يجد بدا من الاستسلام
فاستسلم بلا مبالاة . . بلا مبالاة (ص ١٧٥) .

وهكذا يدخل نجيب محفوظ « باللص والكلاب » ميدانا جديدا فى
عالم الرواية العربية . . غير متأثر بالواقعية الطبيعية التى تهتم بوصف
تفاصيل الحياة وظروفها الخارجية الدقيقة . . ولا متأثر بالمدرسة النفسية
التي تهتم بوصف مجرى الشعور فى داخل الشخصيات حتى ولو كان
هذا على حساب عضوية الشكل الفنى للقصة . . ولكنه يضح كل جهده
فى سبيل خدمة العمل الفنى كأحسن ما يكون تكاملا وعمقا وموضوعية .
فبالرغم من أن الرواية كانت عبارة عن مغامرة فى وجدان البطل
وضميره الا أن شكلها لم يتفكك أو ينهار . . بل ظل متماسكا ومترابعا
ومتكاملا حتى آخر سطر فيها لعدم وجود أى فجوة بين المضمون والشكل
بل كانا شيئا واحدا ساعد على عضوية بناء القصة وعلى الحيوية المتدفقة
فى عروقها وهى التى تعتبر أكبر دليل على أن نجيب محفوظ قد فتح فتحا
جديدا فى الرواية العربية دخل بعده الميدان بروائعه المعروفة الحديثة
« السمان والحريف » و « الطريق » و « الشحاذ » ثم « ثرثرة فوق النيل » .

السمان والخريف

تعد رواية « السمان والخريف » تأكيداً راسخاً للاتجاه الذى بدأه نجيب محفوظ فى « اللص والكلاب » بعد انتهاء المرحلة الواقعية التى حتمها بثلاثيته الشهيرة ٠٠ وهو الاتجاه الذى ركز فيه الكاتب على الجانب الدرامى للشخصيات والأحداث وابتعد قليلاً عن الخلفية الاجتماعية العريضة التى كانت تلعب دوراً كبيراً فى المرحلة الواقعية ٠٠ وأصبح المجتمع فى هذه المرحلة مجرد لمحات سريعة لتأكيد بعض جوانب معينة من الشخصية والظروف المحيطة بها ٠٠ ولم تعد الشخصية هى أحد ملامح المجتمع كما حدث من قبل فى بعض روايات المرحلة السابقة مثل « القاهرة الجديدة » و « زقاق المدق » فلقد أخضع نجيب محفوظ المجتمع فى هذه المرحلة للدراما ولم تعد للدراما القيمة الزخرفية التى تحيط بالمجتمع بهالة من الفن ٠٠ بل أصبحت الدراما عنصراً فعالاً فى التكوين العضوى للرواية نفسها تشكّله وتبرزه وتخضعه لحتميات الشكل الفنى دون مساس بالمضمون الذى لا ينفصل بأى حال من الأحوال عن الشكل ٠٠

ومن هنا كان الشكل بمثابة التجسيد الحى للخط الدرامى الذى يمثل البطل عيسى الدباغ وانتهى بانتهاء الخطوط التى بدأت منذ أول صفحة فى الرواية ولم يلهث الكاتب وراء التفاصيل الاجتماعية بل ثبت عدسته على بطله ومن حوله من الشخصيات ٠٠

وبالرغم من أن الافتتاحية كانت حريق القاهرة إلا أن الحريق لم يكن هدفاً فى حد ذاته ٠٠ بل كان وسيلة لإبراز انعكاسات البطل ٠٠ ولذلك لم يهتم الكاتب بالأسباب السياسية أو الاجتماعية التى أدت إلى

الحريق بل تعذى ذلك الى الأثر المباشر للحريق على البطل ومن هنا كان الموقف دراميا بحثا لا يسمح للقارىء بأن يخرج عن دائرة الفن الخالص ..
فمنذ أول صفحة يفاجأ القارىء بالمدخل الى قلب الأحداث دون أى مقدمات
من أى نوع تؤخر انفعاله الدرامى أو تعوق انطلاق الحيلوط الأساسية التى
سيكون منها النسيج العام للرواية .. يقول الكاتب :

وقف القطار ولكنه لم يجد أحدا فى انتظاره . أين السكرتير ؟ أين
موظفو المكتب ؟ .. أين الساعة ؟ .. وأجال بصره فى المكان والناس
بلا جدوى ماذا جرى ! .. هل دار رأس القاهرة تحت ضربة القنال
الآتية ؟ .. وغادر موقفه عند مقدمة العربى فسار حاملا حقيبتة الصغيرة
نحو الخارج وهو يقطب استياء ، ثم ساورد قلق . وتفحص الوجوه بدافع
غريزى فوجدها تمكس انقباضا مخيفا ، وتحركت فى أعماقه غريزة تنبأ
بالمخاوف . أهى مذبحة الأمتس بالقنال أم أحزان جديدة ترزخ ؟ هل
يسأل الناس عما وراءهم ؟ .. ولم ينتظره أحد ، ولا واحد من مكتبه شد
عن هذا السلوك العجيب ! .. يا لها من أيام غريبة حقا . ولم تزل ذكريات
القنال ناشبة فى رأسه بكل حدة . المشاهد الدامية ، مذبحة رجال
البوليس ، البطولة العزلاء . ولم يزل صوت الشاب القدائى يخرق أذنه
وهو يصيح :

- : أين أنتم ! .. أين الحكومة .. الستم أنتم الذين أعلنتم الجهاد ؟
فقال فى حرج شديد :

- بل ، ولهذا تجدنى أمامك فى هذا الحلاء ..

فصرخ فى غضب أشد :

- نريد سلاحا ، لم تقترون علينا ؟

- اليد قصيرة . وموقف الحكومة دقيق ..

- وموقفنا نحن ! .. وموقف الأهالى الذين خربت بيوتهم ؟!

- أعلم ذلك ، كلنا نعلم ذلك . صبرا ، وسنبذل أقصى ما نستطيع ..

- أم تقنعون بالفرجة ؟!

يا لها من غضبة كالنار . ولكن ماذا فى القاهرة ؟ ..

لا عربة واحدة لتنقله . وفى ميدان المحطة جماهير تجرى فى كل
انحاء الغضب يشتمل فى الوجوه واللعنات تنصب على الانجليز . الجو
بارد والسماة متوارية خلف سحب متجهم والهواء ساكن لا حياة فيه .
الدكاكين مغلقة كالحديد وعند الآفاق تصاعد دخان كثيف .

ماذا فى القاهرة ؟!

وتقدم فى حذر . وأشار الى رجل يقترب ثم ساله :

— ماذا فى البلد ؟

فأجابه فى ذهول :

— ألقىامة قامت ..

فساله فى الحاح :

— تعنى مظاهرات احتجاج ؟!

فهمف وهو يأخذ فى الجرى :

— أعنى النار والحرب (ص ٥ ، ٦ ، ٧) .

هذه الشحنة النرامية الهائلة التى يتضمنها موقف الافتتاحية هذا
لا تجد له مثيلا فى روايات نجيب محفوظ التى سبقت مما يعتبر تطوراً
هائلا فى قضية الشكل عند نجيب محفوظ .. فالمرقت يحمل داخله كل
مقومات الصراع الدرامى الذى سوف يستمر بعد ذلك حتى نهاية القصة ..
انهيار الوضع القائم تحت حكم الملك والاستعمار وصداء فى نفسية البطل
المنهارة وهو الذى بنى مستقبله ومجده فى ظل أوضاع ذلك العهد ..
وأهم ما يميز السرد القصصى داخل الافتتاحية هو بعده عن التقرير والانشاء
البلاغى .. فاللمحات سريعة واللقطات ذكية واللمسات حادة كلها تساعد
على تكامل الموقف فى ذهن القارئ دون أى تدخل من الكاتب لكى يوضح
أو يشرح أو يحلل .. الخ .. القاهرة فى دوامة تعكس الدوامة التى تدور
داخل البطل والترابط واضح جدا بين الخلفية الوضعية الخارجية والانكاس
النفسى الداخلى لدى البطل ومنها كانت عضوية الموقف داخل تكوينه ..
فهو يتطور من داخل الحوار نفسه ثم يلعب السرد الدرامى دوره فى تغليف
الحوار وتضمينه المفاهيم التى تنبع من الشخصيات ثم يأتى دور الإيقاعات
النفسية الداخلية فيتكامل الموقف نفسيا واجتماعيا فى تكوين درامى
باهر .. ولنواصل الدراسة لنتتبع المؤلف وهو يترك الحوار الدرامى الى
سرد ما يدور داخل نفسية البطل وكيف ان هذا النوع من السرد يؤكد

منطقية الأحداث التي ستدور بعد ذلك لحماية حدودها بالنسبة للواقع الاجتماعي والنفسى ثم الدرامى الذى يدمج الاثنين .. يقول الكاتب :

وواصل تقدمه الحذر البطيء وهو يتفحص ما حوله وتسال فى دهشة : « أين البوليس ؟ أين الجيش ؟ » . وفى شارع ابراهيم تجلت حقيقة اليوم بصورة أشنع . خلا الميدان للغاضبين انفجر مكنون اللاوعي كالبركان . صراخ جنونى كالعواء . انقضاض على أى قائم على الجانبين . بترول يراق . حرائق تشتعل . أبواب تحطم . بصائح تنتشر . تيارات تندفع كالأمواج المتلاطمة . الجنون نفسه بلا رقيب . ها هى القاهرة تثور ولكنها تثور على نفسها انها تصب على ذاتها ما تود أن تصبه على عدوها . انها تنتحر . وتسأل فى فرع ماذا وراء ذلك كله ؟ واستفحل نشاط غريزته التى تنتبها بالخوف . وأيقن ان مأساة حقيقية سيرفع عنها ستار الغد . ثمة خطر يتهدد مصير حياتنا يتهددنا نحن لا الانجليز . يتهدد القاهرة والمعركة القائمة فى القتال والحكومة ويتهدده هو باعتباره جزء من هذه الحكومة . هذا الطوفان سيقطع الحكومة والحزب وشخصه فى النهاية . هيهات أن يعترض هذا الخوف من قلبه هيهات أن يتناساه رغم دوامة الجنون المهددة به . كأنها أقوى من الجنون والخراب والنار . وانه ليؤمن بغريزته هذه إيمانا قاتلا . هى تزيده فى أوقات الأزمات السياسية وقبيل الاقالات المتعددة التى أطاحت بحزبه عن كراسى الحكم المرة تلو المرة لعلها النهاية . وستكون نهاية مميتة لم يسبق بميل لها من قبل (ص ٧) .

وكان لالتزام الكاتب الدرامى بالأحداث أن ضمن الوصف صورا موحية ورموزا ولم يعد له تلك القيمة الزخرفية بل أصبح عاملا كبيرا فى دفع عجلة الأحداث والقاء أضواء على الشخصيات سواء من الداخل أو من الخارج .. فى مطلع الفصل الثانى يصف الكاتب ذهاب عيسى الدباغ الى سراى شكرى باشا عبد الحليم حيث نجد فى الوصف رموزا وألفاظا مشحونة بايحاءات ذكية تجعل الموقف أكثر حيوية وصدقا فنيا .. يقول الكاتب :

عند جثوم الليل ذهب الى سراى شكرى باشا عبد الحليم على مسيرة ربع ساعة من مسكنه بحى الدقى . واستقبله الباشا فى حجرة مكتبه فجلسا على مقعدين متقابلين . وبدأ الباشا فى المقعد الكبير شبه ضائع بجسمه النحيل القصير ولكن وجهه الصغير المستدير الناعم عكس اكفهرارا مغلفا بهدوء الشيخوخة . وأعلنت بدلته الرمادية الانجليزية عن

أناقة عريقة واستقام طربوشه الأحمر الفاتح على رأس لم يبق فوق سطحه شعرة واحدة • تبودلت كلمات الترحيب في عجلة دلت على خطورة الموقف • وشعر عيسى بحرج أول الأمر لما علمه من تطلع الباشا إلى الوزارة ولما تردد من شهر أو أكثر عن ترشيحه لها في أول تعديل وزارى • وأفدح الحسائر ما أصاب الجانبين الشخصى والعام فى وقت واحد • ترى كيف يفكر هذا الشيخ الذى انتظر الوزارة طويلا ؟ • هذا الشيخ الذى هبط نشاطه فى مكتبه إلى الحد الأدنى ، والذى لم يعد له من عمل حقيقى سوى نشاطه باللجنة المالية بمجلس الشيوخ • رثى له كما يرثى لنفسه ، ورنا إليه بنظرة مترددة كنوع من العزاء (ص ١١) •

فالكلمات التى يستعملها الكاتب مشحونة شحنات موجية وذلك من أثر استعماله للعبارة المركزة بعيدا عن البلاغة والإطناب • فاستعماله لكلمة « جثوم الليل » يوحى بضيق الصدر وضغط اليأس وضياح الأمل • ثم استعماله لعبارة « بدا الباشا فى المقعد الكبير شبه ضائع بجسمه النحيل القصير ولكن وجهه الصغير المستدير الناعم عكس اكفهارا مغلفا بهدوء الشيخوخة » يوحى أيضا بضياح الباشا وطبقته والمتطلعين إليها من أمثال عيسى الدباغ دون أن يقول الكاتب هذا صراحة • وكان هذا التلميح عاملا كبيرا فى إثارة وجدان القارئ وعقله مما يجعله يخرج عن نطاق التلقى إلى نطاق المتجاوب وجدانيا مع الصراع الدرامى المتحكم فى شكل القصة •

وكان لالزام نجيب محفوظ للجانب الدرامى أن تجنب استخدام المقدمات الطويلة فى مطلع الفصول حيث يحلو له أن يصف الخلفية الاجتماعية بتفاصيلها ودقائق حياتها اليومية مما جعله أحيانا يقترب من مدرسة الطبيعيين التى تزعمها اميل زولا • وبالرغم من جمال الخلفية الاجتماعية وحيويتها النابضة التى يحسنها القارئ دون شك إلا أنها كانت تعرقل من سير الحدث الدرامى وتجعله ينطلق ويتفرع فى متحنيات جانبية - تفسد أحيانا من عضوبة الشكل الفنى وهندسية المعمار الروائى • أما فى « السمان والحريف » فيركز نجيب محفوظ اهتمامه على الحدث الدرامى ولذلك يجد القارئ نفسه وجها لوجه مع العمود الفقرى للرواية مباشرة فى مطلع كل فصل دون أن يشئت انتباهه • ومن هنا لم يفقد القارئ متعة الاحساس الدرامى المتصل • ولنأخذ مطلع الفصل الثالث على سبيل المثال • يقول الكاتب :

قال عيسى :

- صدر فرار بنقل من وظيفة مدير مكتب الوزير الى المحفوظات .
رفعت اليه أمه وجها نحيلاً يشبه وجهه لدرجة كبيرة وبخاصة في هيئته
المثلثة ولكنه كثير الغضون ، وللشيخوخة في عينيه وقمه ولحيته معاقل ،
ثم قالت :

- ليست المرة الأولى . لا تحزن . ستمود الى ما كنت وأحسن وربنا
يصلح الحال (ص ١٨) .

هكذا تبدو ملامح الموقف وجوانبه من خلال الحوار بين الشخصيات
دون اسهاب ومقدمات .. ولعل هذا التركيز الدرامي كان سببا في جعل
حجم الرواية صغيرا بالنسبة للروايات التي سبقتها اذ أنها لم تزد على
المائتي صفحة .. وسببا أيضا في تحكم الكاتب الرائع في الحيوط
الأساسية حتى نهاية الرواية دون أن تغفل منه وتضطره الى كتابة
فصول أو ادخال مواقف لا تفيد جزئيات المضمون وبالتالي الشكل العام ..

ولعدم وجود المقدمات التقليدية استعان الكاتب بأسلوب اللمسات
التي يضيفها لمسة لمسة كلما تعددت المواقف في الرواية وبذلك تتكامل
شخصية البطل أمامنا من خلال الأحداث والحوار دون التقديم التقليدي
والوصف التقريرى الذى عودنا عليه نجيب محفوظ في رواياته السابقة
.. فنحن لا نعرف صفات عيسى الدباغ الجسدية والنفسية منذ أول
صفحة يقدمه الكاتب لنا فيها .. ولكن الشخصية تتكامل بعد ذلك
وتتكون في خيال القارئ دون أن تقدم له دفعة واحدة لعدم وجود المقدمة
الضافية التي يمكن للكاتب فيها أن يقدمها له من الداخل والخارج .

ولكن هذا الأسلوب لم يحدث مع كل الشخصيات .. اذ ان
الشخصيات الثانوية قد قدمت بالأسلوب التقليدي لأنها ليست مهمة
في حد ذاتها بقدر أهميتها في القاء أضواء على نفسية البطل .. وليس
من المقبول أيضا أن يتبع الكاتب الأسلوب الذى اتبعه مع شخصية البطل
والا فلتت الحيوط الأساسية من يده .. فكان لابد من أن يقدم الشخصيات
الثانوية في لمحات سريعة ودفعة واحدة حتى لا يثقل العبء على البناء العام .
ولا يعتمد عن خطه الدرامي الرئيسى الممثل في شخصية عيسى الدباغ ..
ولنأخذ شخصية حسن على الدباغ مثلا على طريقة تقديم نجيب محفوظ
للشخصيات الثانوية :

قدم حسن الدباغ منطلق الأسارير . أربعة متين البنيان مربع الرأس عميق الملامح ، عريض الذقن ، ويمتاز بعينين صافيتين ذكيتين وأنف حاد مدبب . قبل يد امرأة عمه وصافح عيسى بحرارة لم تخفف من نفوره ثم جلس الى جانبه وهو يطلب الشاي . هو على وجه التقريب يماثل عيسى عمرا ، غير انه فى الدرجة الخامسة على حين دفعت السياسة عيسى الى الدرجة الثانية ، ومع انه من حملة بكالوريوس التجارة الا انه لم يجد عملا الا فى القرعة العسكرية (ص ٢٢) .

وبهذه الطريقة يفرغ الكاتب سريعا من تقديم الشخصيات الثانوية حتى يتفرغ بصد ذلك لحظه الأساسى فيعكس العدسة على ما يدور داخل بطله فى الحال :

ومساتته أم عيسى :

- كيف حالكم ؟

- بخير .. أمى بخير وأختى بخير ..

ازداد عيسى نفورا عند ذكر الأخت لا لشيء كره فيها ولكن لكونها أخت هذا الغريم والمنافس القديم . كانا متنافسين ومتلازمين وتبادلا عواطف حادة مؤلمة . السياسة وحدها هى التى حسمت ما بينهما من أسباب التنازع فرفعت عيسى الى مركزه المرموق على حين تدرج حسن ببطء فى طريقه الوعر . وفترت العلاقات بعض الشيء ورسبت العواطف فى الأعماق ولكن حسن لم ينقطع عن ابن عمه أبدا بل وتمنى لو يزوجه من اخته . ومن عجب أن حسن فكر جادا فى الذهاب الى قريبه على بك سليمان ليطلب منه يد ابنته عقب اقالة عيسى بأيام . وضحك عيسى ازدراء عندما نعى اليه الخبر وقال لنفسه : « رحم الله امرئ » عرف قدر نفسه . ولكنه كان يظمر له اعجابا رغم نفوره منه لقوة شخصيته ووفرة ذكائه .. (ص ٢٢) .

هكذا يلزم نجيب محفوظ نفسه بالعمود الفقرى للقصة لا يعتمد عنه أو يحمله أكثر مما يحتمل بل يجسسه ويجسده من خلال التعام الأحداث بالشخصيات ثم انعكاسها داخلها وتأثيرها على سلوكها بعد ذلك نحو الآخرين ..

وكان بروز الخط الدرامى سببا فى أن تجنب الحوار النزعة الديالكتيكية التى تقف بالحوار عند حدود الجدل بين الشخصيات وهى

النزعة التي تغلبت على روايات نجيب محفوظ حتى انتهاء المرحلة الواقعية .
وابتداء من « اللص والكلاب » والمرحلة التي تلتها تحول الحوار الى عامل
مساعد في التطوير الدرامي للشخصيات والأحداث . . فالشخصية تتكلم
والأحداث تندفع من خلال الحوار سواء أكانت أحداثاً نفسية من الداخل
أو أحداثاً حركية من الخارج وبهذا الأسلوب تتطور الأحداث دون أن يقف
الحوار معوقاً لها . . فالقضايا الفكرية غير موجودة وجوداً استقلالياً ولكنه
وجود تابع من نسيج القصة ذاته ولذلك لا يحتاج الكاتب لأسلوب المبدل
لإبراز القضية الفكرية بل جنح الى الحوار الدرامي لتفاعله مع عضوية
الشكل العام . . ولناخذ مثلاً على أسلوب الحوار الدرامي بين حسن الدباغ
وابن عمه عيسى :

قال حسن بأريحية :

— سمعت عن نقلك الى المحفوظات ، لا تحزن ، أنت رجل مخلوق
للشهداء . . قدخلت الأم في الحديث قائلة بحماس :

— لا داعي للحن ، هذا ما أقوله دائماً ، وهؤلاء الناس لماذا يتركون
الكبار وينتقمون من الأبناء !

وتعقد عيسى بمواساة حسن فقال باعتزاز :

— نحن قوم اعتدنا السجن والضرب فما أهون عقاب اليوم . . ومضى
حسين يرشف الشاي في سعادة وهو يبتسم ويقول بلهجة تنذر بالهجوم :

— أنتم تسجنون وتضربون حقاً ولكن الآخرين يتاجرون !

وأدرك عيسى من عندهم بقوله : « الآخرين » فتحفز لمركة ، وغادرت
الأم الحجرة لتصل المغرب وقال عيسى مندداً :

— أنت تعلم بمنزلة الآخرين في نفسى فحذار !

فقال حسن بتحد باسم :

— ان كل شيء ينهار بسرعة ، ومن الخير أن ندعه ينهار ، هذا
القديم كله يجب أن يجث من جذوره !

فتساءل عيسى في حدة :

— وقضيتنا الوطنية من يبقى لها ؟

— أنظن أن هؤلاء الشيوخ المخرفين الفاسدين هم الذين سيحلونها ؟

— أنت لا تستطيع أن تراهم على حقيقتهم •

— أنت تردد باستمرار أقوال الصحف المعادية !

فقال بثقة مثيرة للحنق :

— أنا لا أؤمن إلا بالواقع ، وعلى الشباب أن يعتمد على نفسه !

فدارى عيسى حنقه قائلا :

— دعوة مدم خطيرة ، لولا الحونة لأوقفنا الملك عند حدوده الدستورية ولحققنا الاستقلال ••

أتى حسن على القدح وابتسم بغية لتلطيف الجو ثم قال برقة :

— أنت رجل مخلص وإخلاصك يحملك على الولاء لأناس لا يستحقون

الولاء ، صدقني لقد عم الفساد ، لا هم لأحد من أصحاب السلطان اليوم

الا الاثراء المحرم أنسا نستنشق الفساد مع الهواء ، فكيف نأمل أن يخرج

من المستنقع أمل حقيقي لنا ؟ (٢٣ ، ٢٤) •

وهكذا تثار القضية في الحوار دون التركيز على جوانبها بفرد ماهو تركيز على الشخصيات نفسها وكشف الجوانب الخفية فيها من خلال تبادل الآراء المختلفة •• وهذا يؤكد ديناميكية الحوار التي نشأت عنه نجيب محفوظ في مرحلته الجديدة بعد استاتيكية الحوار التي سيطرت على فنه حتى انتهاء الثلاثية والتي لم يخرج فيها الحوار عن نطاق الجدل النظري البحث حول قضية معينة لا تفيد البناء ولا تتقدم بالأحداث خطوة لأن القضية المثارة دخلت في ثنايا البناء بسبب وجودها فعلا في المرحلة الاجتماعية التي تعبر عنها الرواية وتداولها في المجتمع في ذلك الوقت •• أما في « السمان والحريف » فقد أخضعت قضية الفساد قبل الثورة لمقتضيات البناء العام ولحتميات الدراما ولذلك تكشف لنا من خلالها الأبعاد التي يتحرك فيها كلا من عيسى الدباغ وابن عمه حسن والخطوط الدرامية التي يمثلانها في النسيج العام •• دون أن يفقد الكاتب خطه الأساسي وينغمس في تحليل القضية ذاتها مما يشكل تهديدا مباشرا لعضوية البناء ككل واحد ••

ثم ينتقل الكاتب من الحوار بين الشخصيات الى الحوار النفسي بين الانسان وذاته لكي تتكامل الشخصية أمانا من الخارج ومن الداخل ولكن

تبدو المنطقية الفنية والحتمية الدرامية في تصرفاتها واضحة .. يقطع
الكاتب الحوار ليقول :

وترامى اليهما صوت الأم وهي تكبر . وخفف عيسى من حدته مراعاة
للضيافة . ولم تكن قوة لتستطيع أن تحمله على التسليم بما يقول غريمه
ولا معاندته له ولكن اجتاحه حزن عميق . الدنيا تتغير وآلهته يتفتتون بين
يديه . وحسن من جانبه غير الحديث فتكلم عن خسائر الحريق وتقدير
التعويضات وموقف الانجليز والاعتقالات المستمرة ولكن ما لبث أن عاد
يقول :

.. دلني على ركن واحد لم ينضج بالفساد ؟

ما أبغض أفكاره . محقق حاد مثير للكدر . وحادثة قديمة برزت في
وعيه بلا مناسبة . كان يصحبه أبيه في زيارة لبيت على بك سليمان فوجد
نفسه وحيدا في حجرة السفارة ، ولمح قطعة شيكولاتة في درج مفتوح
فدس يده فسرقتها . حدث ذلك منذ حوالي ربع قرن فيا للذكرى . أما حسن
فلا يكف عن الهجوم كماداته دائما فتبا له (ص ٢٤ ، ٢٥) .

بهذا الأسلوب الممتاز يتنقل الكاتب في ثنايا الحوار كاشفا لنا
الشخصيات ملقيا أضواء جديدة على الموقف ، دافعا بالأحداث الى حيث
تفيد عضوية الشكل العام وهندسيته الرائعة .. فتتأرجح اللاشعور هنا
يستغل الكاتب في التلميح بأن منصبه الممتاز قد سرقه من الحكومة كما
سرق من قبل قطعة الشيكولاتة في درج نصف مفتوح في زيارة لبيت
على بك سليمان .. وكان ربط ماضي الشخصية بحاضرها في هذه اللمعة
فاعلية في إبراز وحدة الشخصية وحيويتها واتساقها مع الأحداث
والظروف المحيطة .

ولقد استفاد الشكل العام عندما وضع الكاتب كل أدواته في
خدمته . ولذلك امتازت بعض اللمحات الرومانسية بأنها خدمت الموقف
ولم يشتط الكاتب في الجري وراء مثل هذه اللمحات التي تخفف من ثوب
الموقف كما فعل في قصة حب عابدة شداد وكمال عبد الجواد مثلا في
« الثلاثية » .. بل أخضع هذه اللمحات لمنطقية الموقف الروائي ذاته ومن
هنا كانت اللمعة سريعة وذكية تروحي ولا تصف تركز ولا تطنب لأنها أداة
وليست هدفا في حد ذاتها .. ولناخذ افتتاحية الفصل الخامس مثلا :

قال عيسى لسلوى :

— فى حياتنا سر يجب أن نعرفه ..

وهما يجلسان فى الفراندا المقصبة بصير الورد والقرنفل . والمغيب يقترب نصف مسدل الجفنين ، والشمس تسحب أهدابها من هامات القصور ، والربيع يتنفس شباباً رائقاً . وهما فى خلوة خلقها اختفاء سوسن هائم الى حين ، يشربان الليمون فى دورق بللورى على ترابيزة من القش الملون (ص ٣٤) .

مثل هذه اللوحة الذكية تساعد على التمهيد للموقف ذاته بسرعة وتخلق الجو المناسب للحوار وتلقى أضواء على المنظر الخلفى للشخصيات وتعكس ما يعتلج فى نفوسها والرائع فى ذلك ان الكاتب لا يستعمل اللوحة كزخرف ولكنه يؤدى مهمة الرسام الذى يضع اللوحة ويفرغ منها للمسة أخرى حتى تتكامل اللوحة دون التركيز على لمسة جميلة دون الأخرى .. مما يخل بتوازنها الفنى وجمالها العام .. اذ ان جمال العمل الفنى ينبع من كليته كتكوين تشكيلى وليس من جزئياته كوحداث مستقلة اذ انها لابد أن تتفاعل وتخضع وتنمحي شخصيتها ويذوب كيائها فى كيان العمل الفنى كله لحلق وحدة الانفعال الدرامى المتصل ..

وتستمر هذه اللحظات موضحة علاقة الشخصيات بالمواقف واتساقها مع الخيوط الرئيسية للنسيج القصصى حتى يصل عيسى الدباغ الى نقطة التحول الفاصلة فى حياته بقيام الثورة .. يقول نجيب محفوظ فى افتتاحية الفصل السادس :

كان عيسى يتناول فطوره حين توقف الراديو عن ارساله المعتاد ليذيع بيان الجيش فى صباح ٢٣ يوليو ..

لم يفقه معنى ما تلقتة أذناه بادی الأمر .. ثم وثب من مجلسه ليحلق فى الراديو وهو يلحق شفثيه . وترادفت الكلمات الغريبة لتصنع جملاً مذهلة سرعان ما تنفجر الدهشة عند استيعاب معانيها ودار رأسه كمن يخرج بفتة من ظلمة عمياء الى نور باهر وراح يتسائل ما معنى هذا .. ما معنى هذا (ص ٤١) .

كان قيام الثورة متسقاً مع التمهيد الذى قدمه الكتاب ولذلك قام بدور درامى فعال فى توجيه دفة الأحداث .. اذ ان روح الثورة قد تقمصت الجليل الجديد الذى يمثله حسن الدباغ حين يقول :

— ان كل شئ ينهار بسرعة ، ومن الخير أن ندعه ينهار ، هذا القديم كله يجب أن يجتث من جذوره (ص ٢٣) .

وفى موقف آخر يقول عن العهد البائد .

— أسأل الله المزيد من الاضطراب والتفسيخ (ص ٣١) .

ولذلك كان من الحتمية الفنية انه يريد قيام الثورة لأنها نتيجة طبيعية لمقدمات مهدت لقيامها ودخولها فى النسيج العام للرواية . . وكان قيام الثورة بداية للقلق والتردد فى نفسية عيسى المضطربة واحساسه بنوع من النفى داخل وطنه والانعزال بعيدا عن صنع الحياة الجديدة التى لم يعد له فيها مركز الصدارة . انطلقت الأحداث حتى غادر الملك البلاد ، وشهد عيسى ذلك فى الاسكندرية ورأى بعينه تحركات الجيش ، كما رأى المظاهرات الصاخبة وعانى طوال الوقت من عواطف متضاربة أطاحت به فى دوامة ما لها من قرار . . ولنترك الكاتب يسرد لنا ما اجتاح بطله من أحاسيس وخواطر وهواجس ، يقول :

شعر بفرحة كبرى عزت على التصديق والتأمل ، وشقت صورة من آلام المقت المكيوت ولكن هذه الفرحة لم تنطلق الى ما لا نهاية ، وانما ارتطمت بسحاب دكناء كدرت بعض الشيء صفاءها . . هو رد الفعل الطبيعى لكل شعور عنيف ؟ أم هو رثاء تجود به النفس المطمئنة أمام جثة غريمها الجبار ؟ . . أم أن تحقق هدف من أهدافنا الكبرى يعنى فى الوقت ذاته زوال سبب من أسباب حماسنا للوجود ؟ أم أنه عز عليه أن يتحقق هذا النصر الكبير من غير أن يكون لحزبه الفضل الأول فيه ؟ (ص ٤٥) .

وأحس عيسى بأن العالم لم يعد تحت امرته . . وانه ينعزل شيئا فشيئا الى حياة الهامش بعد أن كان مركزا للنشاط والطموح . . ثم علم أن حسن ابن عمه اختير لوظيفة مهمة وأن الباب انفتح أمامه الى مراكز أهم وأخطر مما قطع بأنه من أهل الدنيا الجديدة وقد صمعه الخبر . . أشد مما صمقته الأحداث وخاصة أنه متأكد من أن الطرد أقل ما ينتظروه ولا يترك الكاتب الأحداث تتسلسل بطريقة خبرية بل يستعين بالرمز والصورة للإيحاء بما يدور من أحداث وما سوف ينتج عنها . . نجد ذلك مثلا فى مقابلة عيسى الدباغ لعل بك سليمان فى قيللته بسيدي بشر :

جلس عيسى وهو يشعر بثقل نظرات الرجل وزوجه وكريمته ثم قال بهدوء ظاهري واعتزاز خفى بما سيضيفه الى الموقف من جديد :

— الملك انتهى . .

وانطلقاً آخر قبس في عيني الرجل ، والقى نظرة علية على البحر
المعربد من خلال الشرفة (ص ٤٤) .

نجد هنا ان رمز البحر المعربد خير ما يمثل الحياة الجديدة في انطلاقها
وتجديدها بما يحمله هذا الرمز من عناصر خصبة توحى بعناصر الطبيعة
النقية من ماء وهواء وملح ..

ثم يمنح الكاتب الموقف شحنة درامية جديدة عندما يصف الدوامه
التي يعيشها عيسى ويلحق وصفه برمز الزنجية غليظة الشفتين ، يقول :

تجمع الماضي في خيال عيسى كنبضة عنيفة مفعمة بالجلال والحزن .
وحدثه قلبه بأن ذلك الماضي يتبلور الآن في صورة فقاعة لن تلبث أن
تنفجر وأن وجهاً جديداً من الحياة يسفر عن صفحته رويداً رويداً حافلاً
بالجدة والغربة وإن بوسعه أن يتعرف على هذا الوجه لأنه سبق له أن لمح
هنا أو هناك ولكن من أين لهذا الوجه أن يتعرف عليه هو داخل الفقاعة
المتفجرة ؟ .. ثم استراحت عيناه عند صورة فنية معلقة على الجدار
فوق المدفأة الباردة ، تعرض زنجية غليظة الشفتين جاحظة العينين في
غيب دمامة ، تحديق في وجهه بنظرة حسية وقحة ناطقة بالاغراء والتحدى
(ص ٤٧) .

هذا الرمز الحصب الذي يؤكد تركيز الكاتب في استعماله لألفاظه
وتكثيفه لها يوحى للقارئ بكل المشاعر التي تجتاح نفسية البطل ..
فرمز المدفأة الباردة مرتبط بحياة عيسى التي كانت تشتعل بنشاطها
وطموحها وحرارة والتي أصبحت الآن باردة مليئة بالرماد المتبقى من شعلة
حياته السابقة .. ثم رمز الزنجية التي تحديق في وجهه بنظرة حسية
وقحة ناطقة بالاغراء والتحدى .. فالمعروف دائماً أن الانسان عندما يفقد
كل ما حققه في الحياة من أمجاد وإنجازات ويجد كل شيء ينهار ويتفتت
من حوله لا يجد له ملجأ سوى الجنس يهرع اليه للهروب من أزمته ..
ومن هنا كان الاحساس الذي ساور عيسى الدباغ عندما وقع بصره على
لوحة الزنجية ..

وعندما أحيل عيسى الدباغ للمثول أمام لجنة التطهير .. وجد ان
شخصه كان يهز كثيرين من أعضاء اللجنة في الماضي حتى وحزبه خارج
الحكم . ولكن حلت الحيدة الباردة محل العرفان والعاطفة .. ويستمر
الكاتب في الوصف مستخدماً نفس الرموز الحصب فيقول :

وسرى في جو الحجرة الكبيرة العالية السقف ذات الجدران القاتمة المشبعة برائحة السجائر المعطنة روح رهبة ثلجية ومن خلال الباب المغلق انقضت حدة على الشرفة الخارجية ثم ارتفعت بسرعة خاطفة وهي تطلق صوتا كالنواح (ص ٥٠) .

يلعب الرمز هنا دورا رائعا في اخصاب اللغة وحشدها بظلال الماني عندما نجد رمز الحجرة الكبيرة العسالية السقف ذات الجدران القاتمة المشبعة برائحة السجائر المعطنة يوحى بما يجول في نفس عيسى الدباغ التي أصبح اللون القاتم مميزا لها ولستقبله .. ثم ضخامة الحجرة التي ترمز بطريقة غير مباشرة الى ضالة عيسى وانزوانه بعد ان كان يملا الدنيا حياة وحركة .. ثم رائحة السجائر المعطنة التي توحى بتحلل حياة عيسى وتعفنها .. ثم رمز الحدة التي انقضت على الشرفة الخارجية ثم ارتفعت بسرعة خاطفة وهي تطلق صوتا كالنواح مما يؤكد احساس التشاؤم الذي انقض على حياة عيسى الناعمة وحول انقامها وامجادها الى نواح وعويل ..

ثم صدرت اشارة الى سكرتارية لجنة التطهير فتليت العرائض تباعا .. وهنا يستغل الكاتب الرمز ويربطه بالرموز التي سبقت بحيث يمنح العمل كله وحدة رمزية رائعة ويجعل البطل يقوص في اعماق نفسه ويغود بذكرته الى زوايا النسيان التي اندفنت في الماضي لكي تتكشف لنا نفسيته من خلال الموقف الدرامي كله دون تقرير أو تسجيل بل عن طريق استنباط الرموز وتوليدها لتجسيد الموقف كله ومنحه مقومات الحياة الانسانية .. يقول الكاتب :

انقلب صرور قارئ العرائض رتيبا كملقن الموت وأغمض عيسى عينيه ابتغشاء تركيز أشد ولكن التهم جميعا انصبت على تعيين المصعد بالحزبية والهسدايا فتشتت في التكرار تركيزه وذاب في الظلمة التي اختارها . ومن خلال ضباب أحمر انفرزت في أذنيه السهام .. ورغم الجهد المبذول للتركيز اعترضته الذاكرة بصورة قديمة جدا مخضلة كاعشاب الطفولة اليبانة وهو عائد من ملعب كرة في الحلاء المحدث بالوايلية في يوم انهل مطره كالسيل فلم يجد ما يحتوى به من انفعال السماء الا أسفل عربة زباله (ص ٥٤) .

يمنح رمز عربة الزباله هذا ثقلا دراميا للموقف كله . إذ ان عيسى الآن يهرب من العالم الى داخل نفسه وكأنه يريد أن يحتوى داخلها من

انفعال القدر الا انه وجد نفسه من الداخل لا تزيد في قدرها ونفعها عن
عربة زبالة .. وانها لن تحميه من البلل والانقيار ومن هنا كانت مأساة
عيسى كلها .. ضاع امله وطموحه وجبه الذي تمثل في سدرى وأيقن انه
قضى عليه بأن يعاني التاريخ - في احدى لحظات عنفه - حين ينسى وهو
ينب وثبة خطيرة مخلوقاته التي يحملها فوق ظهره فلا يبال ايها يبقى
وايها يختل توازنه فيهوى .. ولذلك أصبح منفيا في مدينته الكبيرة ،
مطاردا بغير مطاردة . وعجب كيف انهارت الأرض تحت قدميه فجأة كأنها
نفخة من تراب . وكيف تقوضت الأركان التي قاومت الدهر ربع قرن من
الزمان ..

كل هذه الرموز تلتقى عند اسم البطل « عيسى » الذي يرمز الى
المسيح وهو يحمل خطايا البشر لدرجة ان البطل نفسه يقول لصديقه
عباس صديق :
- يعزىني أحيانا أن أرى نفسى كالمسيح أحمل خطايا أمة من
الخاطئين (ص ٧٠) .

وفى موقف آخر يقول الكاتب عن بطله :

مد ساقيه بلا مبالاة . وألقى برأسه على مسند المقعد فرأى السقف
القديم الباهت القائم على أعمدة أفقية . ثم استقرت عيناه على برص كبير
فى أعلى الجدار تراهى فى وضعه الجامد كالمصلوب (ص ١٢٣) .

وفى بعض الأجزاء كان تكتيف اللغة وتركيزها يبلغ حدا كبيرا
مما يمنح الحدث دفعة درامية رائعة ، يقول :

وأغمض عيسى عينيه ليرى الماضى . فترة حية من نبض القلب .
مدير المجد يخلد فى الأسماع . وهراوات الجنود كالصواريخ . والحماس
المهلك للأنفاس ثم الاغراء الموهن للهمم . وزحف الفتور كالمرض . ثم
الزلازل دون نذير كلب .. ونشيدان العزاء عند قلب أجوف ، ثم صرير
التليفون كصوت العدم (ص ٧٠) .

يستفيد الكاتب فى مثل هذه اللمسات بخاصية التكتيف فى الشعر
ويضيفها الى نشره فتجنبه الاطناب والسرد التقريرى والمباشرة فى التعبير
والسطحية فى التصوير .. ولذلك لم نجد فى « السمان والحريف » ما يعتبر
عالة على بنائها أو تنوعا فى هندستها الرائعة ..

كل هذه الرموز والكثافة التعبيرية جعلت الكاتب يبرز الجانب التراجيدي في شخصية بطله دون تدخل منه وفرض تعليقات وتحليلات معينة لايضاح هذا الجانب ولذلك كان من الطبيعي أن يقسم عيسى الایقبل الزواج من بنت عمه ولو مات جوعا ثم يفكر في هجر القاهرة والسفر الى الاسكندرية كما تسافر أسراب السمان في الخريف ٠٠ ولذلك حتى يبعد عن مركز الألم في حياته ٠٠ كل هذا مدفوعا بكبريائه الذي لا يريد أن يتفاضي عنه ولو لفترة وجيزة ٠٠ تماما مثل البطل التراجيدي الذي يحاول فرض نفسه على الواقع أو بمعنى آخر يرفض التأقلم مع الواقع حتى يجد مبررا معقولا وسببا مقنعا لذلك ٠٠ وربما وضعنا أيدينا على مفتاح شخصية البطل عندما قالت أمه بمرارة :

— انت ابني وأنا أعرفك ، انك عنيد جدا ، ودائما كنت عنيدا ، انت تختار الكبرياء ولو كلفتك الكثير ، ولم تكن تجد بعدناك عندنا الا المحبة والتسامح ولكن الدنيا ليست أمك ولا اخواتك ! (ص ٨١) .

وبناء على عنصر الكبرياء في شخصية البطل ٠٠ تمتد الخيوط المشكلة للنسيج العام ٠٠ ويهاجر الى الاسكندرية ويحس براحة اليأس تنسل الى نفسه المنهكة ويجد في الشقة التي استأجرها في الابراهيمية دليلا على أن الحضارة لا تخلو أحيانا من نقطة رحمة . والبحر يتراعى في عظمة كونية حتى يفوق في الأفق ولكنه يستمد من حلم أكتوبر حكمة ودماثة ٠٠ ويستمر الكاتب في هذه اللغة الشعرية المرفهة فيقول :

جدران الحجرات محلاة بصورة الأسرة اليونانية صاحبة الشقة وكلما نظرت الى الخارج رأيت الوجوه اليونانية في الشرفات والنوافذ وعلى قارعة الطريق ، غريبا في موطن غرباء ، وتلك مزية الابراهيمية والمقهى المرصع طواره بالأشجار وسوق الحضار بألوانه النظرة والحوانيت الأنيقة تحفل بالوجوه اليونانية وتتردد في جنباتها — بعد زوال الموسم — لفتهم الأجنبية فيخيل اليك انك هاجرت حقاً وتنهل من الغربة حتى تسكر . وهؤلاء الأجانب الذين طالما أسأت بهم الظن انت اليوم تحبهم أكثر من مواطنيك وتلتمس عندهم العزاء ، إذ ان — جميعكم غرباء في بلد غريب . واختيار شقة في الدور الثامن دليل آخر على الرغبة في الامعان في السفر . وعن بعد ترى البحر من فوق قطاعات متلاحقة من الأبنية المنخفضة تمتد حتى الكورنيش . ترى البحر وقد سحره أكتوبر فأخلد الى أحلام اليقظة وترى أيضا أسراب السمان تنهوى الى مصير محتوم عقب رحلة شاقة مليئة بالبطولة الخيالية (ص ٨٣ ، ٨٤) .

وفى الجملة الأخيرة يكشف نجيب محفوظ مأساة عيسى الدباغ ..
ثم من خلال التناقض فى عواطفه يبرز الجانب التراجيدى فى شخصيته
اذ انه يحب صديقيه عباس صديق وإبراهيم خيرت ويغضهما فى آن
واحد ، يحب جانبيهما الذى عاش قبل الثورة ويكره وسائلهما التى عاشا
بها بعد الثورة . كل هذا صادر عن احساسه بكبريائه وكرامته .. ولذلك
نراه يسائل نفسه :

لم يا ربى لا تلهنا ومضة عن معنى هذه الرحلة الشاقة المخضبة
بالدماء ؟ .. ولم لا ينطق هذا البحر الذى شهد الصراع منذ الأبدية ؟
ولم تآكل هذه الأرض الأم أبناءها عند المساء ؟ .. وكيف يكون للحجر
دوره فى المسرحية ، وللحشرة دور ، وللمحكوم عليه فى الجبل دور ، وأنا
لا دور لى ؟ (ص ٨٥) .

هذه هى مأساته بعد ان كان محور النشاط فى مكان يحل به أصبح
الآن لا دور له فى الحياة .. ومع ذلك ما زال مصرا على موقفه .. لم
تتزعزع سلوكه من قلبه رغم احتقاره لشخصيتها لأنها رمز ماضيه
المجيد .. وقد يقرر العقل مواصفات للمرأة المثالية ولكن الحب فى صميمه
سلوك لا معقول كالنوت وكالقدر وكالحظ .. ولذلك كانت خطيبته السابقة
سلوى رمزا للدنيا فى معاملتها له .. ولكنه سيظل فى حاجة الى امرأة
فهى مسكن طيب للآلام يفوق التصوف على الأرجح

وبالرغم من هذه الدوامة النفسية الرهيبة التى يقع فى بؤرتها البطل
الا ان الكاتب قد ابتعد عن صخب الايقاع الروائى وجنح الى هدوء النغمة
المتفلسفة والكلمة المكثفة والمضى المركز والصورة الموحية ..

ثم يتعرف عيسى بعد ذلك بفتاة من بنات الليل تدعى ربرى حيث
أوجه الشبه كثيرة بينهما فكلاهما ملوث وطريد كما يدور فى ذهنه ..
وسلم بأنها ضرورة لا غنى عنها فى وحدته وبخاصة عندما فظمت الملمات .
فقد هوت المعاول على الزعماء وانقضت المحاكمات فانقبض قلبه خروفا
كموزع المخدرات اذا دهشته أنباء القبض على المعلمين الكبار . وأنكر
الدنيا فلم يعد يعرفها . ولم يعد يدهش لأيام الشتاء العاصفة حين يغلق
البوغاز وتتطاير أمواج الغضب من البحر الصارخ فتجتاح الكورنيش ،
وتكفهر السحب كقطع الليل ، ويشتط البرق كالصواريخ وتنهل الأمطار
ككائنات هاربة من غضب السماء . وبدت الغربة حماقة عمياء ففاض حنينه
الى القاهرة وإلى ركن البوديجا الدافئ ..

وتخرج من هذه الحياة العقيمة حياة جديدة فى صورة جنين تحمله
يرى من عيسى ولكنه يرفض الجنين ويطردهما من شقته ويعود الى تجرع
غصص وحدته القاتلة .. ولكن خوفه من ربرى فاق جميع عذاباته وتسائل
هل يهوى الى صميم الفضيحة العلنية ويقف أمام النياحة وكم سيحلوا
الفتشير به عند الصحف وكما سيكون ذلك فرصة طيبة للتشهير بعهد
بأكمله .. ولكن تتابعت الأيام ونالت دون أن يتحقق شيء من مخاوفه
ثم قرر الرحيل الى القاهرة لأنه لم يستطع الهروب من نفسه ..

وتتوالى انتصارات الثورة فى كل مجال .. حتى حلم الجلاء القديم
عندما تحقق أصغى الى أنباء اعلانه بارتياح فاتر مشوب بالغىظ لا شيء
الا لأنه لم يتحقق على يد حزبه .. والحقيقة ان عقله قد اقتنع بالثورة أما
قلبه فقد كان دائما مع الماضى ومأساته أنه لم يستطع بعد أن يوفق بين
العقل والقلب .. وراوده حلم بتغيير جذرى فى حياته ولكنه لم يكن يفعل
سوى العبث : وقد شكى الى صديقه سمير عبد الباقي فقال له :

— أين شراعك ؟ .. انت زورق بلا شراع ! (ص ١٣٣) .

وعندما أراد لقاربه أن يطمئن الى شاطئ .. تسأل عن مدى قدرته
على استئساغة امرأة كقدريه يمكن أن يعتبرها نوعا من التامين مدى الحياة
وسوف يعدها بلا ريب حقا طيبا اذا قدرت على ضوء ما عاناه من تقلب
الدهر .. ولكن بعد زواجه منها ظل القلق والشك والجذب فى شخصيته
على أشده .. وفاجاه الراديو يوما بقرار تأميم شركة قنال السويس ..
وارتفعت حرارة اهتمامه كأيام زمان واعترف انه عمل كبير حقا لدرجة
أنه لا يصدق .. بذلك أقر عقله .. أما قلبه فغاص فى صدره كالمريض
وأكله الحسد .. انه ينذعركلما قامت قمة فى الحاضر تضاهى القمم
التاريخية التى يعيش على ذكرها .. وشعر بألم التمزق فى منطقة الجذب
والشد الفاصلة بين شطرى شخصيته المنقسمة ..

وهجم اليهود على سينما وزلزله الخبر وانفجر شعوره الوطنى فطفي
على كل شيء .. غضب الغضب الجديرة بالوطنى القديم الذى كاد يدركه
الموت .. والذى تعذب بالرغم من تلوثه من أجل مصر .. ويصل به التطور
الى مرحلة جديدة فى شخصيته عندما يقول لصديقه ابراهيم خيرت :

— أحيانا أقول لنفسى أن الموت أهون من الرجوع الى الوراء ، وأحيانا
أقول لنفسى لئن بقي بلا دور فى بلد له دور خير من أن يكون لنا دور فى
بلد لا دور له (ص ١٤٨) .

ولذلك تحرك في أعماقه نبع الحماس أثناء عارات العدوان اللامى
على مصر وأوشك أن يدفعه الى التضحية حتى يكون له دور فى صنع
الحياة . . وخيل اليه ان الحاجز القائم بينه وبين الثورة يزوب بسرعة لم
تخطر له ببال من قبل . . ولكن بارتفاح الأزمة الى ذروتها اندفعت الى
دوامتها عوامل جديدة . العالم أصدر قراره . وتوالت الانذارات ، وأجبر
العدو على ازدراء كبريائه والاذعان لواقع لا قبل له به . . سرعان ما تهاوى
عيسى فى فتور عميق بعد أن ذاق حلاوة النصر . . وانقلب فكره الى ذاته
وغاص مرة أخرى فى الظلمات . .

ثم يكشف الكاتب مأساته دفعة واحدة فى الفصل الخامس والعشرين
فيقول :

لكل انسان عمل وهو بلا عمل . ولكل زوج ذرية وهو بلا ذرية ولكل
مواطن مستقر وهو منفي فى وطنه . وماذا بعد الدورات الهروبية المعادة ؟
تسكع فى الصباح بين قهوة وقهوة ، ومجلس البوديجا مساء المركز فى
الاجترار . وزيارات ملة فى محيط الأسرة . ماذا بعد الدورات الهروبية
المعادة ؟؟ (ص ١٥٨) .

ويدفعه الملل والوحشة الى التأمل فى عبث الحياة . . ويقول يوما
لصديقه سمير عبد الباقي عندما ينظر الى سحابة تسير ببطء راسمة
صورة جمل :

— انظر الى هذه السحابة وخبرنى أمن الجائز أن تكون حياتنا قد
خلقت كما خلقت هذه الصورة ؟ (ص ١٧١) .

ويهرب من مأساته الى لعب القمار وادمانه . . ويقول له سمير :

— قدرية هانم ست معقولة جدا يا عيسى . انت فى حالة قمار
جنونية . . فنفض عيسى بضيق شمتما :

— اللل أجارك الله !

فربت سمير على يده قائلا :

— العمل . . العمل ، نصيحتى الأولى والأخيرة لك (ص ١٧٢) .

ولكنه شعر بأنه لا يتقدم خطوة فى طريق السعادة . . فزواجه
بلا حب وحياته بلا أمل . ومهما وفق الى عمل فسيظل بلا عمل . .

ويحدث في أثناء دورانه الهروبية المعتادة أن يفاجأ في الاسكندرية
 بابنته من ريرى تسير في صحبة خادمه .. هذه المرة لم يستطع أن
 يهرب أمام هذه الحقيقة الجديدة التي اجتاحت مستنقع حياته الراكدة
 فتنفجر عن ينباع حارة واعتبرها دعوة أخيرة يائسة الى حياة ذات
 معنى . معنى في حياة اعياء أن يجد لها معنى .. وسوف يتألم ويكفر
 ثم يحيا .. وأخيرا سيجد للحياة معنى .. وإذا تيسر له أن ينضم الى
 أسرته الحقيقية فسيبقى في الاسكندرية ويستثمر ماله في المحل الصغير
 الذي افتتحته ريرى ويبدأ حياة جديدة .. وبالرغم من أن نعمات ابنته
 من ريرى كانت ثمرة الملل من ناحيته والخوف من ناحية أمها ولكن الحياة
 قد خلقت من هاتين الصفتين المزدولتين مخلوقة جذابة مفعمة بالصحة
 والهناء .. وعندما يرى الطبيعة تضرب له مثلا على امكان التغلب على
 الفساد .. يحاول أن يقلد الطبيعة ولو مرة .. ويحاول أن يخلق من
 احزانه وخسائره وهزائمه نصرا ولو بسيطا .. ولكن ريرى ترفضه رفضا
 باتا ^١ (لأنه تنكر لها قبل ذلك وأصبح نقطة سوداء في ماضيها الحافل ..

وبعد ذلك يقابل الشاب الثائر تحت تمثال سعد زغلول بالاسكندرية
 .. يقول له هذا الفتى الذي اعتقل من قبل في عهد عيسى الدباغ :

- انت لم تقر بعد أن تفتح قلبك لى ..

- ولم ذلك ؟ ألا ترى ان الدنيا كلها مملّة ..

- ليس عندي وقت للملل !

- ماذا تفعل إذن ؟

- أعابث المتاعب التي ألفتها وأنظر الى الأمام بوجه مبتسم ، بوجه
 مبتسم رغم كل شيء ، حتى ظن بى البله ..

- وما الذى يدعوك الى الابتسام ؟

فقال الشاب بلهجة أكثر جدية :

- أحلام عجيبة ، ما رأيك فى أن نختار مكانا أنسب للحديث ؟

فقال عيسى بسرعة :

- آسف ، الحق انى شربت كأسين وارغب فى الراحة ..

فقال الآخر بأسف :

– انت توجد فى الظلام تحت تمثال سعد زغلول .

ولم يجب عيسى بكلمة فقام الآخر وهو يقول

– انت لا ترغب فى حديثى فلا يجوز أن أزعجك أكثر من ذلك .

وتحول عنه ماضيا نحو المدينة (ص ١٩٧) .

أن عيسى ما زال يعيش فى ماضيه المظلم الذى يرمز اليه بمثال سعد زغلول . ولكن الى متى ؟ لقد عقد فى نفسه العزم على ترك التردد وقتل الملل والاندماج بكل جوارحه فى الحياة الجديدة . يقول نجيب محفوظ :

ورآه وهو يختفى متجها نحو شارع صفية زغلول . وقال لنفسه
استطيع أن ألحق به على شرط ألا أضيع ثانية فى التردد .

وانتفض قائما فى نشوة حماس مفاجئة ، ومضى فى طريق الشاب
يخطئ واسعة ، تاركا وراء ظهره مجلسه الغارق فى الوحدة والظلام
(ص ١٩٨) .

وتنتهى الرواية عند هذه اللمحة الرائعة وكاننا بالبطل يترك وحدته
وحياته المظلمة وراءه تحت تمثال سعد زغلول وينطلق وراء الحياة الجديدة
المتدفقة ممثلة فى هذا الشاب الثائر الغامض غموض الحياة نفسها .

من الدراسة السابقة « للسمان والحريف » يتضح لنا انها كانت
تطويرا رائعا لقضية الشكل عند نجيب محفوظ جنح فيه الى التكنيف
التعبيرى والرمز الموحى والصورة الخصبية والخط الدرامى الواضح مما أثر
بعد ذلك على شكل رواياته التى تلت « السمان والحريف » وهى « الطريق »
و « الشحاذ » و « ثرثرة فوق النيل » .

وهذا ما سيتضح من دراسة الشكل فى كل منها فى الفصول
القادمة .

الطريق

تعتبر « الطريق » تنويجا لمرحلة نجيب محفوظ الجديدة في التركيز على الخط الدرامي الرئيسى الذى يلعب دور العمود الفقري للأحداث وربطها بالشخصيات دون الجرى وراء مقدمات يغلب عليها السرد الممل والاطناب المبالغى أو السير فى طرق جانبية لا تفيد دفع عجلة الأحداث بقدر ما هى عالة على البناء العام ومشتتة للانفعال الدرامى لدى القارئ . . . ولذلك لا يضيع نجيب محفوظ وقته فى تقديم العمل للقارئ بل يدفع به من أول وهلة إليه أو بمعنى آخر يدفع القارئ الى العمل ويربطه به دون أن يتدخل بتحليل أو شرح أو توضيح . . . ومن هنا نشأت العلاقة الحية بين أعمال نجيب محفوظ الأخيرة وبين القارئ واستطاع القارئ أن يعايش العمل بما فيه من شخصيات ومواقف دون التأثر بأى تدخل شخصى من الكاتب . ولنأخذ على سبيل المثال أول موقف يقابل القارئ فى أول صفحة :

أغرورقت عيناه . رغم ضيقه لمشاعره وكرهه أن يبكى أمام هؤلاء الرجال أغرورقت عيناه . وبصر مائع نظر الى الجثمان وهو يحمل من النعش الى فوهة القبر . بدا فى كفه نجلا كأن لا وزن له ، شد ما هزلت يداها . وتوارت عن نظريه تماما فلم يعد يرى الا ظلمة ، وسطعته رائحة التراب . ومن حوله احتشد الرجال ففاحت أنفاس كريهة وعرق ، وفى الحوش خارج الحجرة ارتفع لغط النساء وانفعل براحة التراب حتى عافت نفسه كل شئ .

وهم بالانحناء فوق القبر ولكن يدا شددت على ذراعه وصوتا قال :

— تذكر ربك (ص ٥) —

ففى هذا الموقف يلاحظ القارئ التعبير الدرامى المكثف بما فيه من رائحة التراب والعرق والأنفاس الكريهة وارتفاع لفظ النساء دون أى تقرير مباشر من المؤلف لأن احتماله كان مركزا على خلق الجو المعادل لاحساس البطل بصرف النظر عن انعكاساته هو على الموقف .. ولذلك نجد أن بناء العمل الفنى بعد ذلك يشكل نفسه من داخله ومن تفاعلات جزئياته وخلاياه الحية ضاربا مثلا رائعا للجسم الحى السليم الذى ينمو طبقا لطبيعة تكوينه دون الخضوع لأى مؤثرات خارجية .. وكانت نتيجة هذا الاتجاه الجديد فى الشكل أن خلت الرواية من الاطناب فى السرد وتحليل المواقف من وجهة نظر الكاتب أو المجتمع وركز الكاتب اهتمامه على اللمسات السريعة واللمحات الحية حتى ينطبع الموقف فى ذهن القارئ كما انطبع فى ذهن البطل وبذلك تنتقل العلوى الفنية من الكاتب الى القارئ الذى يحس بالتالى بكل مراحل الخلق الفنى والابداع التشكيلى التى مر بها الكاتب من قبل أثناء عملية خلق العمل الفنى .. ذلك الاتجاه يتضح من أول صفحات الرواية وخاصة عند انتهاء مراسيم دفن أم صابر .. يقول الكاتب :

وتحرك الناس فى بطء نحو الحوش فمضى الى الباب الخارجى ليودع المشيعين وصافحته النساء ، أولا ، ورغم ثياب الحداد والبكاء والطمطم لم تختف من أعينهن نظرات الفجور ولا زابت جوهن القوة وفلتات التهنيت وتتابع الرجال ، شد حيلكم وسعيكم مشكور ، من تاجر مخدرات الى بلطجى من برمجي الى قواد .. وأتبعهم بنظرة باردة وهو لا يشك فى أنهم يبادلونه نفس العاطفة .. ومع ذلك لم ينس أنه مدين لهم وهو ما يؤكد سخطه دواما (ص ٦) .

يجد القارئ فى هذه السطور القليلة الكثير من المعلومات والكشف عن موقف البطل واحساسه دون أن يقدم تقريراً عن ذلك بل يعتمد على المبارات المكثفة والألفاظ المحملة بأكثر المعانى واللمسات الموحية بالجو والاحساس والصوت والانعكاس ولذلك تندفع الأحداث فى قوة دون أن يعوقها اطناب أو سرد .. وحتى الأحداث التى وقعت قبل بدء الرواية لا يفرد لها الكاتب فصولا مستقلة بها حتى لا ينوء بها الشكل الفنى للقصة بل يستغل أسلوب «العود للماضى» داخل تيار الشعور السارى فى وجدان البطل ، ويجعل من حوادث الماضى لمسات وأضواء تزيد من كشف ما يدور فى الحاضر وأسبابه ومن هنا كان ارتباط الماضى بأحداث الحاضر فى وجدان البطل سببا رئيسيا فى تكامل شخصيته دون أن تطفى على حدودها التى رسمت لها داخل الشكل العام .

وفى الأسطر التالية نجد هذا الأسلوب واضحاً وصابراً فى طريقه
الى مسكنه بشارع النبى دانيال :

انه مطالب منذ اليوم بتأمين حياته ، وهى مسئولية لم يتحملها من
قبل ، اذ نهضت بها أمه وحدها ، ففرغ هو طوال الوقت لامتاع شبابه
اليفاع ، وأمس فقط لم يكن يفكر فى انوث بحال . فى مثل هذه الساعة
أو قبل ذلك بقليل جاء الحنطور بأمه ففادته معتمدة على ذراعه وسارت
فى خطوات متناقلة متخاذلة من الاعياء والضعف . وقد وهنت وهزلت
وكبرت ثلاثين عاماً فوق عمرها الحقيقى الذى لم يجاوز الخمسين ، هكذا
تبدت بسيسة عمران فى آخر صورة لها ، وهى راجعة الى بيت ابنها ،
أو البيت الذى أعدته لابنها . بعد أن قضت فى السجن خمس سنوات .
وتأوهت قائلة :

— أمك انتهت يا صابر ..

فحملها بين ذراعيه دون مشقة وهو يقول :

— كلام فارغ . ما زلت فى عز الشباب (ص ٧) .

بهذا الأسلوب يعود بنا الكاتب الى حوادث الماضى داخل وجدان البطل
لتفسير ما سوف يحدث بعد ذلك حتى تبدو الأحداث مترابطة ومنطقية
مع واقع خلايا العمل الفنى .. وحتى فى هذه الرجعة الى الوراء لا يلجأ
الكاتب الى السرد بل يستفيد من اللمسات الدرامية الحادة واللمحات الفنية
المكثفة حتى لا يثقل الموقف بإيراد تفاصيل متعددة قد تتحول الى نتوءات
تفسد من جمال الشكل العام وفنيته .. ويتضح ذلك فى الحوار الذى دار
بين صابر وأمه والذى يقدمه الكاتب من خلال وجدان صابر نفسه .. تقول
له أمه عن الناس الذين تسببوا فى سجنها :

— انهم مهرة فى خداع الناس بمظاهرم . الوجيه فلان .. المدير
فلان .. الخواجا علان .. سيارات وملابس وسيجار .. كلمات حلوة ..
روائح ذكية .. لكننى أعرفهم على حقيقتهم . أعرفهم فى حجرات النوم وهم
مجردون من كل شيء الا العيوب والفضائح ، وعندى عنهم حكايات ونوادر
لا تنفذ ، الأطفال الحبباء القذرون الأشقياء وقبل المحاكمة اتصل بى كثيرون
منهم ورجونى بالحاج الا اذكر اسم أحد منهم ووعدونى بالبرائة مثل هؤلاء
لا يجوز أن يعيرونك بأمر فأمر أشرف من أهماتهم وزوجاتهم وبناتهم ،
وصدقنى انه لولا هؤلاء لبارت تجارتى (ص ١٠) .

وكان لالتزام الكاتب للجانب الدرامي للمواقف والشخصيات ان
ابتعد عن اثاره قضايا المجتمع قليلا واقترب من ميدان الفلسفة فلاهتمام
منصب هنا على بسيمة عمران كشخصية درامية لها ابعادها النفسية
والانسانية أكثر مما هو منصب على الظروف الاجتماعية التي خلقت منها
عاهرة ثم صاحبة عدة منازل تدار للدعارة ، فلم يعد في « الطريق » أثر
كبير لأبعاد المجتمع كما وجدنا في الأعمال التي سبقتها بل اتخذ نجيب
محفوظ مادته الرمزية ومضمونه الفني من الفلسفة ٠٠ وأصبحت
الشخصيات والمواقف تمثل الانسان عامة وموقفه من أسرار الحياة
والغازها ٠٠

عندما تقول بسيمة لصابر أن يستعد للبحث عن أبيه يحس
القارئ ان صابر هنا بالرغم من أنه شخصية حية مستقلة بذاتها الا انها
تمثل الانسان الذي يبحث وراء الهدف الذي لن يستطيع الوصول اليه .
أو الأمل الذي لن يقدر على تحقيقه ٠٠ ومن هنا كانت النزعة الفلسفية
التشاؤمية التي طغت على ثمرات العرض والايقاع في أحداث الرواية .
فعندما تسأل بسيمة صابر :

— وماذا عين مستقبلك يابني ؟

— كيف لي أن أدري ؟ . ليس أمامي الا أن أعمل برمجيا ، وبلطجيا

• وقوادا ٠٠ !

— انت !

— حق انك علمتني حياة أجمل ولكني أخشى ألا يكون ذلك في
صالحى ٠٠

— انت لم تخلق للسجون ! (ص ٩) •

طبقا لهذا الحوار لم يخلق الانسان الذي على شاكلة صابر الا لأن
يكون برمجيا أو بلطجيا أو قوادا ٠٠ وهذا ما ستثبته أحداث القصة
بعد ذلك في صراع صابر المستमित للبحث عن أبيه لكي ينقذه من هذه
الهاوية ولكنه يتردى في هاوية أعمق عندما يقتل صاحب الفندق العجوز
وزوجته الشابة ٠٠ ومن هنا كانت عبثية البحث عن الأمل اذ انه لا مفر
عن القدر المحتوم ٠٠ وان مصير الانسان مرسوم قبل ولادته وليس له
فكاك منه كما يقول البطل في آخر جملة في الرواية « فليكن ما يكون » •

ولذلك تشكل البناء للرواية على مجرى الامور التي يتحكم فيها
القدر وليس نتيجة لتصرفات صابر اذ أنه لم يكن حر الارادة رغم صراعه
المرير في سبيل تحقيق الهدف والهروب من المصير ٠٠ فكان لعبة في يد
القدر كما يحلو لبعض الروائيين الانجليز التشاؤميين تسمية الانسان في
صراعه الخالد مع المصير ٠٠ وان تمثل القدر في المرحلة الواقعية عند
نجيب محفوظ في المجتمع وظروفة الضاغطة على حياة الانسان فانه يتمثل
هنا ابتداء من « الطريق » ثم « الشعاذ » ثم « ثرثرة فوق النيل » في تكوين
الفرد نفسه من الداخل ٠٠ أى انه جبل على طبيعة معينة تدفعه الى تصرفات
نؤدى به الى مصيره المحتوم وان كان هناك اثر للمجتمع فلا يتعدى أن يكون
عاملا مساعدا وليس الوجه الرئيسى لتصرفات الشخصيات كما نجد في
« القاهرة الجديدة » و « خان الخليلي » و « زقاق المدق » و « بداية ونهاية »
ثم الثلاثية الشهيرة ٠٠

نجد في « الطريق » ان رغبة صابر في الحرية والكرامة والسلام
هي التي تدفعه الى البحث عن أبيه كما قالت له أمه :

— بلا أدنى شك يا بني ، ستجد في كنفه الاحترام والكرامة وسيحررك
من ذل الحاجة الى لى مخلوق بما سيهيء لك من عمل غير البلطجة أو
الجريمة ، فتظفر آخر الأمر بالسلام ٠٠ (ص ١٤)

ولو انه استطاع أن يؤقلم نفسه مع ظروف المجتمع لعاش مترفا مرفها
ولكن طبيعته دفعته الى البحث عن كرامته وحرية كإنسان فكانت نهايته •
وكان قدره الذي كتب عليه في رحلته للبحث عن أبيه رمز الأمل والكرامة ٠٠
ولذلك كان الشكل العام للرواية مبنيا على التكوين النفسى والاجتماعى
للبطل أى ان الأحداث والمواقف تتشكل من خلال نظرة البطل وتصرفاته
مع الشخصيات الأخرى • أو بمعنى آخر كانت طبيعة البطل المنطلق الذي
انطلق منه الكاتب ليشكل مادته الفنية ومضمونه الروائى أو البؤرة التي
تركز فيها احساسه الدرامى بعمله الفنى ٠٠ وقد تركزت هذه البؤرة
بدورها في فقدان صابر لليقين وتردده بين الحقيقة والحلم عندما وجد أمه
التي ما زالت نبرتها تتردد في أذنه قد ماتت وأبوه الميت يبعث في الحياة ٠٠
وهو الفلاس المطارد بماض ملوث بالدعارة والجريمة يتطلع بمعجزة الى
الكرامة والحرية والسلام ٠٠

ولكن كيف استطاع نجيب محفوظ أن يمنح لهذا المضمون الفلسفى
الجاف شكلا فنيا خصباً ؟ ٠٠ لقد استعان الكاتب على ذلك بحاسته
الشعرية فأضفى على عمله الكثير من الجمال الفنى والتكوين الجمالى الذى

تمتاز به الدراما في الشعر .. ولناخذ على سبيل المثال الموقف الذي يقدمه الكاتب عند مغادرة صابر للاسكندرية في طريقه الى القاهرة للبحث عن أبيه :

وتعلق بصره بالاسكندرية والقطار يرج الأرض مبتعدا .. رآها مدينة من الألفاظ مفروسة في حلم الخريف تحت مظلة هائلة من السحب، وهواء بارد معبق بمطلع نوفمبر يجوب شوارعها الأنيقة شبه الحالية .. وودعها هي وامه وذكريات ربع قرن من الزمان بزفرة طويلة ساخنة .. ص (٢٢)

ثم ينتقل الكاتب في الحال الى تيار الشهور عند البطل فيقول : وكيف الحال لو ان من تبحث عنه قد خلفته وانت لا تدري في ركن من الاسكندرية لم يبلغه مسعاك ؟ .. ومن ضمن لك ان يكون حظك في القاهرة خيرا منه في الاسكندرية ؟ وكم في البحر من أمواج وكم في السماء من نجوم .. وعجيب أن يكون بعيدا هذا البعد كله من تحمل روحه وجسده بين جنبيك .. وما أبعدك عنه الا شهوة عمياء انتزعتك من أحضانه لتلدك في ماخور .. (ص ٢٥)

ثم يلجأ الكاتب في نفس الصفحة الى خلق المعادل الفني لصابر نفسه وهو المعادل الذي سيستمر طوال الرواية يختفي ويظهر مثل احدى نغمات الليتوموتف عند فاجنر للدلالة على المواقف والايحاء بما سوف يحدث بعد ذلك .. هذا المعادل هو شارع الفسقية ذي البواكي بما فيه من دكاكين وشعاذين ..

يقول الكاتب :

وقضى ساعة وهو يبحث عن فندق رخيص في الميدان وما حوله حتى وجد نفسه في شارع الفسقية ذي البواكي أمام فندق « القاهرة » وقف على الطوار المسقوف المقابل للفندق على كتب من شعاذ مستلق لصق الجدار يتغنى بمديح نبوى .. وانعكس عليه من الشارع طابع عمل ودماثة وضجر لكثرة الدكاكين على الصفيين وعربات النقل وأكوام البضائع .. (ص ٢٥)

نجد ان دماثة الشارع ورمز الشعاذ يوحيان بصابر وهو يبحث عن أبيه كالشعاذ الذي يبحث عن المسنة .. ثم الايحاءات السريعة التي تضيف لمحات ولمسات ذكية لتكامل الموقف .. نجد ذلك في الحوار الذي دار بين صابر وصاحب الفندق المعجوز :

فأمسك الرجل عن الكلام إجماعاً عن المساومة وهنا رأى صابر
طربوشه الطويل الغامق لأول مرة . (ص ٢٩) .

ثم لمسة أخرى عندما يقول الكاتب :

فنظر عم خليل إليه بعينيهِ المذكرتين بالآخرة . (ص ٣٤) .

ثم احياء آخر بما يحمله الرقم ١٣ من كآبة وتشاؤم عندما تشير
كريمة زوجة صاحب الفندق الى صابر قائلة :

- حجرة رقم ١٣ . (ص ٣١) .

ابتسم صابر لدى سماعه الرقم وكان احساسه الداخلى أوحى اليه
بما يحمله هذا الرقم من مقدمات ولأنه سيقتلها مع زوجها بعد ذلك .

ثم الجريدة التي أطلق عليها المؤلف اسم « أبو الهول » بما يتضمنه
هذا الاسم من أسرار وألغاز الكون حيث أن صابر يمثل الانسان واسم
الرواية نفسه « الطريق » أى طريق الانسان من بدايته حتى نهايته
بما يقابله من متاعب وآمال وآلام . الخ فى سبيل تفسيره لهذه الألغاز
ومحاولته اليأسه لنهاية وفك طلاسمها . أما عن أسماء الشخصيات نفسها
فإن أكثرها يحمل رموزاً توحى بما سوف يحدث من تصرفات تجاه
الشخصيات الأخرى مثل « صابر » ويمثل الانسان الصابر فى سبيل
بحثه عن الحقيقة . وكريمة زوجة صاحب الفندق وعشيقه صابر .
وما يوحى به اسمها من معانى الكرم وبذل جسدها فى سبيله :

- لم أعرف اسمك ؟

- كريمة .

فهمس فى أذنها من خلال أنفاس حارة .

- جدا . (ص ٦١) .

ثم « الهام » هذه الفتاة التي كانت بمثابة الشعاع الوحيد فى حياة
صابر وكانت الهامه فعلا فى لحظات يأسه وساعات انهياره . ولذلك
يقول الكاتب :

- ابتسمت بشجاعة الفتاة العاملة . ومرة أخرى تذكر نشوة
النبيذ بتأفرنا على أنفاس الكمان . (ص ٤١) .

ولا يترك نجيب محفوظ هذه الرموز والايحاءات معلقة أو عائمة

ولكى تبدو تصرفات صابر منطقية عند قتله لعم خليل صاحب الفندق العجوز يمهّد الكاتب لذلك بالصراع الدائرة رحاه داخل نفس البطل وميله الى العنف في اندفاعاته والدفاع عن نفسه .. فلقد كان يعتقد كلما نظر الى عم خليل ويده المروقة المرتعشة والكوفية السوداء التي أخفت عنقه النحيل ان خير ما يفعله عم خليل هذا هو ان يموت .. ويقدم نجيب محفوظ في هذا الموقف قطعة من نفس البطل فيقول :

أنا أعرف عنك أكثر مما تتصور . أنت لا تنام الا بالنوم وبعد أن تدلك كريمة طويلا . وسعادتك تمارسها في الحنان العقيم . ولذلك الوهمية عندما تجردها من ثيابها فتذهب أمامك وتجيء ثم تحبها براحتيك . يستوى لدى أن يجيء أبى أو أن تذهب أنت ... (ص ٨٢)

ولهذا التمهيد كان قتل صابر لعم خليل منطقيا ومتمشيا مع طبيعة تكوينه وطموحه الذى تركز الآن اما فى مجيء أبىه أو فى ذهاب عم خليل الذى توهم بذهابه ذهاب كل متساعبه وتحقيق كل آماله .. ولذلك لم يعتبر الشكل الفنى فجوات أو علاقات مصطنعة بل كانت علاقات حية مثل العلاقات العضوية التى تربط الجسم الحى ببعضه الى البعض وتخلق منه كلا حيا متماسكا .. ولذلك أورد الكاتب فى سياق الأحداث من داخل تيار الشعور عند البطل معركة الكنار الليلي التى أوشك صابر فيها أن يقتل ضابطا يجرىا عندما اعترضه وقال له « أترك عليه فنار والا .. » واشتبكا فى صراع غييف . تلقى منه ضربات وكال له ضربات وحشية . ولم يكف حتى حين استلقى غريمه بلا حراك لم تعد مجرد خطة للتغلب على الحصم ولكنها أصبحت اندفاعا جنونيا للقضاء عليه . لولا أن رما النادل بنفسه عليه صائحا « هل تحب المشنقة » وعند الفجر قالت أمه « يا حسرتى لما أسمع أننى كنت سافقدك » .. وقالت « اذا ضايقتك وغد فخيرنى وأنا قادرة على ارساله الى القبر » كما فعلت مع منافسة لها فقتلها رجل من أعوانها ثم فر الى ليبيا .. وقالت الاسكندرية ان بسمية عمران هى الفاعلة الاصلية . ولكن أين الدليل ؟

« أما انت يا عم خليل فلن تتغير تغيرا يذكر بعد الموت » (ص ٨٢)

هكذا كانت مقدمات القتل التى ضمنها الكاتب السياق ولذلك جاء متمشيا بعد ذلك مع الحتمية الدرامية وابتعد عن نمط الروايات البوليسية التى يحدث فيها القتل فقط لابرار براعة رجال الشرطة فى البحث عن القاتل دون الاهتمام بالبحث عن الدوافع التى ادت بالقاتل الى القتل كحل لمشكلاته فلقد وضحت لصابر تعاسة مركزه فى الوجود اذ

يعتمد كلية على شبيهه بالسراب وكانت المسكنات الوحيدة التي ساعدته على نسيان همومه قد تركزت في الهام التي كلما راها انشرح صدره وتجاهل همومه .. ثم في كريمة التي كلما جن جنون الاثارة تمنى الهلاك لجميع من بالفندق لينقض عليها في الحلاء الصامت في هذه الحالات الجنونية تنزوى الهام في ركن كالندم عند طغيان الجريمة ويفيق أحيانا على روائح السجائر والبصل وأحاديث القطن والقمح والحرب المدمرة . ثم يقول لنفسه « لعلهم مثلك يجرون وراء أمل شبيهه بما يصدق به أبوك المتنقد » (ص ٥٥) .

ولذلك اكتسى الجو العام للرواية بمسحة تشاؤمية غلبت على كل لحظات الاشراق .. مما زاد من الاحساس التراجيدي عند القارئ بالنهاية التي تنتظر بطل القصة .. وقد استغل الكاتب شاعريته الدرامية في إبراز هذه المسحة من خلال لمساته السريعة والذكية للمواقف المختلفة .. على سبيل المثال صابر وهو يتحدث مع الهام في الكابو الصغير الذي تعودا أن يتقابلا فيه : يقول الكاتب :

وتجههم الجو في المحل كان نوافذه أغلقت ، وغاب اشراق الظهيرة السابح وراء الحاجز الزجاجي في الخارج فتخيلا جسامة السحابة التي اخفت الشمس (ص ٧٣) .

بهذا الأسلوب ساعد الشكل في اضفاء التشاؤم على المضمون كما يحدث في كل عمل فني متكامل حيث يساعد الشكل على ايصال المضمون الى هدفه اذ انهما كل واحد لا ينفصل اذا انفصلا فقد العمل الفني مقوماته كمخلوق فني جديد وهذا لحسن الحظ لم يحدث في « الطريق » .

ويسير صابر في طريقه المرسوم له .. لا يكاد يمر يوم دون أن يلتقي بالهام في « فتركوان » . وصار اللقاء عادة جميلة للطرفين .. وبالرغم من أنه ينسى كل شيء في النصف الثاني من الليل ولكن ما ان ينبلع الصبح حتى تنزع نفسه شوقا وحنانا الى الهام .. وفي محضرها ترتفع به مشاعره الى آفاق من السعادة والانس والصفاء ولكن رغبته الشوم في كريمة لا تموت ، تغفو الى حين ولكن لا تموت . جاذبية الهام لا تخمد ولكن سيطرة الاخرى لا مهرب منها كالقضاء . ولشدة وطأة هذه السيطرة بمقتها أحيانا بقدر ما يعشقها وكم نادى باطنه الهام لكي تنقذه ولكنه نداء اليأس وشد ما يهرب من هذا السؤال المزعج « من تختار اذا خيرت » ولكنه يدأب على حسه كدمل كامن . وأحيانا يمقت الليل وهو ينتظر كالأسير . والهام سماء صافية يجري تحتها الأمان وكريمة سماء ملبدة بالغيوم تنذر بالردة

والبرق والمطر ولكنها أيضا سماء الاسكندرية المحبوبة . وكان يحتسى الشراب على صوت الرعد بالنبي دنياى ويدفئ قلبه بالقبل . وهى تأبى أن تعترف بأنها فتاة عطفة القرشى التى قضى معها ليلة من لياليه الماجنة والصاخبة بالاسكندرية .

وقد التحمت فى خياله يهدير البحر ورائحة الماء المالح واليود وحنين الوطن ومغامرات الليالى المفعمة بالشهوات والمعارك البهيمية . وهى مثله تغل فى شرايينها دواعى الفطرة والغريزة والعمى والقحة لا كالهام نسمة تستقر فى ذروة لا يرقى اليها احد .

وهكذا تغدو نفسية صابر ميدانا لصراع مرير يجعله ينسى الهدف من مجيئه الى القاهرة . وعلى حد قوله « احيانا نجرى وراء غاية معينة ثم نعثر فى الطريق على شيء ما نلبث أن نؤمن بأنه النجاية الحقيقية » . (ص ٨٨)

يستمر الكاتب فى تعميق خط الصراع الدرامى فى الرواية فيقول من خلال وجدان بطله : العقل ينصحه بأن يهجر الهام ولكنه لا يستطيع هى كآتيه فيما تعده به وفى انها حلم عسير التحقيق ، اما كريمة فامتداد حى لاهه فيما تبته من متعة وجريمة .

ارجع الى الاسكندرية واعمل قوادا لاعدائك . اقتل واغنم كريمة وما لها . استخرج الرحيمة من الظلمات وتزوج الهام آه . وشتاء القاهرة قاس ولا يضمز المفاجآت ولا يعزف موسيقى السماء . وما أرحم شوارعها وعالها فهى سوق تتلاصق فيه الاجساد والسيارات . واكثر من امرأة تجد فيك ما تبحث عنه بنظرة واحدة على حين تشقى أنت عبثا فى البحث عن الرحيمة . (ص ٩١)

بهذا النمط يتكامل الشكل العام للقصة دون تدخل من الكاتب وفرض عناصر دخيلة عليه . فالايام تمر ونفود صابر تتناقص وحكاية الأب أمست أسطورة سخيصة لا يركن اليها بحال . ولا غنى له عن كريمة فهى حياته والأمل الباقي له فى الحياة وتكرر التسبك بالليل فى كلوت بك والسكر والانتظار فى الظلام كل ليلة . ولطول المدة وفقدان الأمل يقرر صابر أن يبحث عن الحرية والكرامة والسلام عند شخص آخر غير أبيه الذى أنكره كما يعتقد . ثم يناجى نفسه فى محضر عم خليل :

هأنت تتناوب يا عم خليل فحتام تغالب النوم الابدى ؟ لما تصر على جرى الى مصير محتوم ؟ ما معنى ان يتمتع بمالك سالب حياتك ، وان تسقط أمى بلا عقل ، وان يصمت أبى بلا رحمة . وان تتعلق آمالى

بأزهاق روح . خبرني عن معنى ذلك كله . اسبوع مر ولا فكر الا في الجريمة ، وكم كانت الاحلام مختلفة عندما تحرك القطار من محطة الاسكندرية . وهؤلاء الرجال ألم يرتكب احدهم جريمة ! .. ثروة المال والحرب والحظ التي لا تنتهي ، ونبوءات عن جسران في باطن الغيب ، وغفلة تامة عن جريمة تدبر تحت أعينهم . (ص ١٠١) .

من هنا يتجسد صابر أمامنا كبطل تراجيدي يتحتم عليه أن يقتل بحكم جميع الملابسات والظروف التي تحيط به وتدفعه دفعا الى القتل دون أن يمسك لنفسه زماما .

حتى أنه يتهم عم خليل داخل وجدانه بأنه يصر على دفعه (صابر) الى مصير محتوم .. وهو يشعر بأن هناك قوة عمياء في الكون تكشف عن الاخطاء التي لا يست وقوع الجريمة . وهي القوة التي تجرده من ملابسه قطعة وراء قطعة وسترمي به في النهاية عاريا كما ولدته أمه . ولذلك فهو يعتقد أن أمه هي القاتل الحقيقي لعم خليل أبو النجا لأنها هي التي انجبته ثم دفعته الى البحث عن أبيه المفقود .. ثم يعلم القاريء ان الشحاذ الذي يسمع مديحة النبوي كل ساعة كان في شبابه فتوة داعرا ثم فقد كل شيء من قوة ومال وبصر فتسول .. وهو الصير الذي ينتظر صابر بالاضافة الى كونه قاتلا لعم خليل أبو النجا ثم قاتلا لزوجته لريمة التي اكتشف مؤخرا انها كانت ربيبة بلطجي ، وجارية سوقية ويستطرد الكاتب في اضافة لمساته المكثفة للموقف الذي دفع صابر الى قتل كريمة .

زوجة رجل فان ، مدبرة جريمة رهيبة ، خالقة لذات جنونية ، معذبتك الى الابد ومجرد وهم لا اساس له ساقك الى فندقها الدامي ثم رمى بك الى برائن هذه الحيرة القاتلة . كالوهم الذي دفعك تجري وراء سيارة كالمجنون .. (ص ١٤٥) .

وترتفع قهقهة القدر بعد مقتل عم خليل أبو النجا عندما يفاجم صابر الهام تقول له :

— رأس المال الذي تحتاجه تحت امرك !

— رأس المال !

— نعم ، هو ما اقتصدته للمستقبل ، وثن بعض حل لا أستعملها . ليس ضخما ولكنه يكفي ، وقد استشرت زملاء خبيرين أوكد لك أننا سنبدا فوق ارض ثابتة .

آه • ليس لحنا جميلا فحسب • معجزة ايضا • هل كنت تحلم بذلك ! رأس مال بلا سرقة ولا جريمة • ومعه الحب الحقيقي • اذن رد الحياة الى عم خليل واستيقظ من الكايوس •• (ص ١٤٧) •

أى أن القدر فد أمهل الهام عن أن تعرض هذا العرض حتى يرتكبه صابر جريمته ويتم ما كتب له •• مما يذكرنا بأول أعمال نجيب محفوظ • « عبث الاقدار » •• اى ان الانسان من خلال اعمال نجيب محفوظ لم يستطع ان يلتقى مع القدر فى منتصف الطريق او يعقد معه هدنة بل ظلت رعى الصراع دائرة خلال أعماله كلها •• وبناء عليه يدخل صابر السجن فى انتظار المشقة •• ويتحرر من الكبرياء والحجل كما كان وهو فى الرحم ولا تهمه الفضائح •• فلقد آن للانسان الشقى ان يعود الى النقطة التى بدأ منها •• هى عجلة الزمن الرهيبة تدور بلا رحمة ولا تلتفت فى دورانها الى الاشخاص الذين تطحنهم وتجعل منهم وقودا لا سستمرار دورانها •• وتنقسم آراء علماء النفس والاجتماع والفلسفة والدين حول تفسير هذه الظاهرة ولكن صابر يقرأ تلك الآراء والتعليقات فى الصحف ثم يهز منكبيه استهانة وهو يقول : « لكن أحدا لم يعرف ان كانت جريمة صداقة أم كاذبة ولا ان كان الرحيمى موجودا أم لا » (ص ١٧٣) •

أى أن العلماء والمفكرين مهما بلغت تفسيراتهم وشروحهم من دقة الا أن سر الحياة سيظل غامضا ومستغلقا على أفهامنا مهما حاول الانسان حل طلاسه •• لان الانسان قد حكم عليه من قبل ان يولد كما يقول محمد الطنطاوى المحامى لصابر :

ولكن لا جدوى من التفكير فيها الآن ، ربما أشرت اليها فى مرافعتى باعتبارها أول جناية كتبت عليك قبل أن تولد •• (ص ١٧٥) •

ولكن هذا لن يشفع لصابر لأن القانون سيظل هو القانون •• ولاعذر لصابر لأن أباه نسيه وذلك كان السبب الأول فى جريمته لأنه سبب بعيد جدا لايعتد به عند تحديد المسؤولية •• وهكذا يخيل لصابر انه لم يعرف شيئا مجديا •• تماما مثل الانسان الذى يولد ويعيش ثم يموت أكثر جهلا من ذلك اليوم الذى أتى فيه الى الحياة •• ومن هنا نستطيع ان نقول ان الأب كان رمزا للمستحيل نفسه لأنه الأب الذى لم يره طوال أحداث الرواية وسبعنا عنه فقط من الأشخاص وخاصة من الصحفي المخضرم على برهان انه كان يتزوج كما كان يرافق ، وكان يجارس الحب بشتى أنواعه • الجنسى والعذرى ، ولا يعتق ناضجة أو مراهقة ، أرملة أو متزوجة او

مطلقة فقيرة او غنية ، حتى الخدمات وجامعات الاعقاب والمتسولات ..
كان ومازال مليونيرا لا عمل له الا الحب ، وكلما وقع في مازق هاجر من
مدينة الى مدينة مواصلا ممارسته لهوايته .. ثم غوى مرة عذراء من
أسرة كبيرة محافظة ولكنه غادر القطر في اللحظة المناسبة ولم يرجع فلقد
تعلق فؤاده بالعالم الكبير ، وراح يتنقل من بلد الى بلد بل من قارة الى
قارة ، معتمدا على ملايينه ، جاريا وراء النساء من كل شكل ولون ..
فكيف لابن مثل صابر أن يبحث عن بنته عند أب مثل الرجيمي هذا ؟
وحتى لو وجده فعلا .. هل كان سيجد الأب الذي يستطيع أن يحمل
هذا الاسم ؟ .. الجواب بالطبع لا ..

وهكذا تصاب رحلة الانسان للبحث عن الهدف المنشود بخيبة
الامل الأبدية .. ولا يستطيع قهر القدر الذي يقف له بالمرصاد من صباح
مولده الى مساء موته .. وكل ما ترك له من حول وقوة هو أن يقول
« فليكن ما يكون » ..

هكذا يتكامل الشكل الفني لرواية « الطريق » ويصل الى النهاية
المحتومة التي حددتها الخطوط العريضة التي بدأ بها الكاتب قسمته دون
فرض عناصر دخيلة أو مؤثرات خارجية على العمل بل تركه نجيب محفوظ
ينمو ويتطور ويتكامل من داخله شأن كل جسم حي ..

ولذلك خلت « الطريق » من التواءات الزائدة والمنحنيات الجانبية
التي تعتور جمال المعمار الفني لها لأن نجيب محفوظ انطلق من نقطة
البداية دون أن يضلل الطريق بل تحكم في مجرى الخطوط بما يتمشى مع
المنطق الفني لمضمون الرواية وترك الشكل يتفاعل في حرية وجمال مع
المضمون حتى شكل الاثنان كلا واحدا متماسكا حيا عضويا كانت نتيجته
قمة شاهقة من قمم نجيب محفوظ بصرف النظر عن اختلاف بعض النقاد
معه في انه لم يلتزم بقضايا المجتمع كما كان قد عودهم أن يفعل في
مرحلة الواقعية الاجتماعية .. اذ ان المضمون كان فلسفيا أكثر منه
اجتماعيا .. ولكن الشكل الذي اختاره لذلك المضمون الفلسفي ساعد
على إبراز الرواية كعمل فني بحد ذاته يخضع لكل مقومات الشكل الفني
دون الانصياع وراء القضايا الفلسفية التي قد تؤثر على جمال التكوين
العضوي للشكل العام للرواية .. وتنحى به الى التجريد بعيدا عن
التجسيد الحي ..

الشحاذ

اثبتت رواية « الشحاذ » مقدرة نجيب محفوظ الفائقة على تطوير أدواته التي يستخدمها في إبراز ملامح الشكل الفني لروايته دون التقيد بقالب معين مثلما يفعل كتاب القصة التقليديون . فعندما أحس أن الشكل الجديد السائد في فرنسا الآن يستطيع أن يخدم مضمونه الجديد أيضا في « الشحاذ » لم يتردد في استعماله وأخذ منه التشكيلات التي تفيد جزئيات عمله . ولكنه مع ذلك لم يتطرق إلى استعمال الشكل الفني للرواية الجديدة التي ترعرعت على أيدي آلان روب جرييه ومرجريت دورا وميشيل بوتور في فرنسا وإيتالوس فيفو في إيطاليا أيضا بالرغم من أنه من الجيل السابق من كتاب أوروبا من رواد الرواية الجديدة .

ومن أهم مشكلات الرواية الجديدة مشكلتان . الأولى هي خلوها من البطل التقليدي الذي تتركز حوله المواقف والأحداث . وهذه لم يستعملها نجيب محفوظ في « الشحاذ » بل جعل من وجدان بطله عمر الحزواي بؤرة الاحساس الدرامي في الرواية كلها . ولكن نجيب محفوظ استفاد من المشكلة الثانية في الرواية الجديدة وهي تحديد علاقة الإنسان فيها بالعالم الخارجى المحيط به من جمادات واحياء .

ولذلك كانت الرموز الدالة على هذه الجمادات والاحياء ضرورية في إبراز انعكاسها وتأثيرها على نفسية البطل ووجدانه . وهذا ما يفعله نجيب محفوظ منذ أن يخط قلمه أول كلمة على صفحات « الشحاذ » فيقول :

سحائب ناصعة البياض تسبح في محيط أزرق ، تظل خضرة تغطي سطح الأرض في استواء وامتداد ، وإبقار ترعى تعكس أعينها طمأنينه راسخة ولا علامه تدل على وطن من الاوطان ، وفي أسفل طفل يستطي جوادا خشبيا ويتطلع الى الأفق عارضا جانب وجهه الأيسر وفي عينيه شبه بسمة غامضة . لمن اللوحة الكبيرة ياترى ؟ .. ولم يكن بحجرة الانتظار أحد سواه . وعما قريب يازف ميعاد الطبيب الذي ارتبط به منذ عشرة أيام . وفوق المنضدة في وسط الحجرة جرائد ومجلات مبعثرة . وتدلّت من الحافة صورة المرأة المتهمّة بسرقة الأطفال . رجع يتسلى بلوحه المرعى ، الطفل والأبقار والأفق رغم أنها صورة زيتية رخيصة القيمة ولا وزن الا لاطارها المذهب المزخرف بتهاويل بارزة وأحب الطفل اللاعب المستطلع والأبقار المطبئنة ولكن ازدادت شكواه من ثقل جفونه وتكاسل دقات قلبه . وها هو الطفل ينظر الى الأفق ، وها هو الأفق ينطبق على الأرض ، دائما ينطبق على الأرض من أى موقف ترصده ، فيا له من سجن لا نهائي .. (ص ٥) .

وكاننا نجيب محفوظ في افتتاحية « السحاذ » يعلن صراحة عن التكنيك الذى سيتبعه في تكوين الشكل الفني لروايته .. أى التكنيك التشكيلى الذى ينجبه الرسام عند تكوين لوحته وحشدها بالرموز والايحاءات واللمسات المختلفة التى تدوب في بعضها البعض مكونة الشكل العام ذا الطابع الاستقلالى الخاص . وذلك اعتمادا على الموازنة الفنية بين الخطوط والألوان والمساحات والكتل حتى لا يختل التوافق الهارمونى بين جزئيات اللوحة ، وتفقد بالتالى شخصيتها الفنية المميزة لها . نفس التكنيك يتبعه نجيب محفوظ في تشكيل مضمونه عندما يستبدل بخطوط اللوحة خطوطا درامية عريضة تتحكم في جزئيات المضمون من أول صفحات الرواية حتى نهايتها ثم يستبدل ألوان اللوحة بالصور الموجية والأجواء المختلفة المكونة للشكل العام .. ثم يحرص بعس ذلك على الموازنة بين الخطوط والأجواء والفصول ، ولذلك يبدو الشكل وكأنه تكوين رائع يقف بالرواية العربية على مشارف حقبة جديدة مزدهرة لو وجدت امتدادها لتحقيق الأمل القديم في خلق الرواية العربية الجديدة ..

نعود الى اللوحة التى قدمها نجيب محفوظ في افتتاحيته لتحلل العناصر المكونة لها ثم الرموز وما ترمى اليه .. فالسحائب الناصعة البياض التى تسبح في محيط أزرق والخضرة التى تغطي سطح الأرض في استواء وامتداد ترمز الى النظرة التقليدية الى هذه العناصر والتى تعدها

رموزا للصفاء والنقاء الطبيعي رغم أنها فى نظر البطل لا تتعدى الاحساس بالاستواء والامتداد الذى سيظل يلاحقه طوال أحداث الرواية محاولا الهرب منه لتحقيق النشوة التى ينشدها بعيدا عن استواء الحياة الروتينى . أما عن الأيقار التى ترعى وتمكس أعينها طمأنينة راسخة فى تمكس التناقض الحاد مع نفسية البطل التى ينهشها القلق والضجر والملل ..

وحيث أنه لا توجد علاقة تدل على وطن من الاوطان فهذا يدل دلالة واضحة على أن المؤلف قد ربط نفسه بالنفس البشرية وخرج من الدائرة المحلية الى النطاق الكونى . أما عن الطفل الذى يمتطى جوادا خشبيا وينطلق الى الأفق عارضا جانب وجهه الأيسر وفى عينيه شبه بسمة غامضة فهذا يرمز الى الانسان الذى يظن أنه كبير ونضج ويستطيع أن يحقق آماله وطموحه بالوسائل التى فى يديه ولكنه لا يدرك أنه لم يتعد بعد مرحلة الطفل الذى يركب حصانا خشبيا معتقدا أنه يستطيع أن يصل الى أهدافه وهو على ظهر مثل هذا الحصان .. أما عن البسمة الغامضة فهى البسمة التى تدل على أن الهدف غير واضح مع ادعاء العزيمة للوصول اليه .. ثم يتساءل الكاتب لمن اللوحة الكبيرة يا ترى ؟ .. واضح جدا أن اللوحة الكبيرة من رسم القدر نفسه ..

أما عن بطله الوحيد بحجرة الانتظار فهو الانسان الذى خلق وحيدا منتظرا مصيره المحتوم .. أما عن الجرائد والمجلات المبعثرة فوق المنضدة فى وسط الحجرة فهى تدل على ذهن البطل المشوش الذى فقد اليقين فى كل شئ ولم يصبح لديه شئ ثابت أو مؤكد .. أما عن صور المرأة المتهمة بسرقة الأطفال فإن دلت على شئ فهى تدل على أن اقدس المقومات الممثلة فى الأطفال قد أصبحت مستباحة للصوص .. واللص فى هذه الحالة هو المرأة التى كانت رمزا للحنان والعطف والأمومة فى الأدب التقليدى ... وأحب البطل الطفل اللاعب المتطلع والأبقار المطمئنة . ولكن هذه العاطفة لم تجد من ثقل جفونه وتكاسل دقات قلبه .. ومع ذلك فالطفل ما زال ينظر الى الأفق تماما مثل ما سيفعله البطل لتحقيق سعادته المنشودة . ولكن ما هو الأفق ينطبق على الأرض .. دائما ينطبق على الأرض من أى موقف ترصده فيا له من سجن لا نهائى .

هذه هى رموز اللوحة التى يقدمها نجيب محفوظ والتى يصل فيها الى قمته فى العبارة المكثفة والصورة المشحونة بالمعاني والظلال والمعنى المركز حيث يرمى بثقله كله كفنان استطاع أن يخضع مقومات اللغة

وخصائصها لخدمة العرض الدرامي وخاصة في الافتتاحية التي يشترط فيها أن تشد القارئ الى العمل الفني بما تحمله من ثقل درامي دون محاولات مصطنعة من الكاتب لاثارة عنصر التشويق عند القارئ . ومن هنا خلت الافتتاحية من الايقاعات الحادة أو المرتفعة التي ترهق امكانيات الشكل الفني في بعض الأحيان . . . ولذلك كانت النغمة السائدة هي الهدوء وخفوت النبوة التي تتسلل الى وجدان القارئ في يسر وسلاسة لأن الكاتب يرسم اللوحة أمام القارئ فيكون عليه أن يستنبط ما يحلو له من رموز وإيحاءات توافق حالته النفسية في مدخله الى الرواية وبذلك يكون الاتحاد كاملا بين أحاسيس القارئ وبين ما يثيره العمل الفني .

بعد هذه الافتتاحية الرائعة لا يترك نجيب محفوظ القارئ لحظة حتى لا تحدث فجوات في الشكل العام . . . بل يربطه فوراً بالخط العريض الممثل في مرض البطل وذلك من خلال الحوار الذي يدور بينه وبين الطبيب ولناخذ مقتطفاً من الحوار بين البطل والطبيب لنبين كيف أن الشخصية تتكشف لنا من خلاله وبالتالي تبدو الأحداث متفاعلة ومنطقية أو متمشية مع المنطق الفني للرواية . . . فالحوار في السياق الدرامي مثل اللمسات على اللوحة الفنية . . . كلما ازداد استيعابنا لمعنى اللمسات تعمقنا فهم المعنى العام . . . وكذلك في الحوار الذي كلما تقدم بنا وضحت معالم الشخصية دون أن يتبرع الكاتب بتقديمها لنا دفعة واحدة وكأنها مهمة ثقيلة يريد أن يفرغ منها بأسرع وقت ممكن . . . ولذلك فمراكز الثقل الدرامي في الشكل الفني لا تكون موزعة بالتساوي حسب حيوية الموقف المطلوب وتكون النتيجة أن تختل هندسية المعارك كله . . . أما في التكنيك الذي يتبعه نجيب محفوظ في « الشحاذ » فنجد أن مراكز الثقل الدرامي موزعة حسب ما يتطلبه المضمون دون تحكم خارجي من الكاتب .

ولنطبق ذلك على الحوار التالي :

مسح عمر على شعره الغزير الأسود الذي لا ترى شعيرات سواها
البيضاء الا بحد البصر وقال :

- لا اعتقد أنني مريض بالمعنى المألوف .
- فازداد اهتمام الطبيب وهو ينعم فيه النظر باستمرار . . .
- أعني أنني لا أشكو عرضاً من الأعراض المرضية المألوفة . . .
- نعم .
- ولكنني أشعر بخمود غريب . . .

— إهدأ كل ما هنالك ؟

— أظن هذا •

— لعله من الاجهاد المستمر •

— ربما ولكننى غير مقتنع تماما •

— طبعاً والا ماشرفتنى •

— الحق أنه نتيجة لذلك الحمود ماتت رغبتى فى العمل بحال

لا تصدق •

— استمر •

— ليس تعباً بالمعنى المألوف ، يخيل الى انى مازلت قادراً على العمل ولكننى لا أرغب فيه ، لم تعد لى رغبة فيه على الاطلاق ، تركته للمحامى المساعد فى مكتبى ، وكل القضايا تؤجل عندى منذ شهر •

— ألم تفكر فى القيام باجازة ؟

فواصل حديثه وكأنه لم يسمعه :

— وكثيراً ما أضيق بالدنيا ، بالناس ، بالأسرة نفسها ، فاقتنعت

بأن الحال أخطر من أن أسكت عنها •

— إذن فالمسألة ليست ...

— المسألة خطيرة مائة فى المائة ، لا أريد أن أفكر أو أن أشعر أو أن

أتحرك ، كل شيء يتمزق ويموت •• (ص ٨ ، ٩) •

بهذا الأسلوب تتكشف لنا مأساة البطل من أول وهلة دون أن يقدم الكاتب تقريراً عن هذا بل يترك الحوار يشكل مجراه الطبيعى ولذلك لا يحس القارئ بافتعال فى ثنايا الحوار أو محاولة تدخل من الكاتب لتوجيهه وجهة معينة •• ولذلك نما الشكل العام وتفرع بما يتفق وطبيعته •• ولا يكتفى الكاتب بابرار المأساة من خلال الحوار •• ولكنه يتوغل فى وجدان البطل لكى يبرز الجوانب الآخر المناقض لنفسية البطل وما يجتاحه من خمود وركود وملل وسأم •• فيقدم للقارئ من خلال تيار الشعور عند عمر الحمزاوى صورة عثمان خليل المسجون السياسى فيقول :

وذكر الآخر فى السجن • حتى حساسية الضمير يدركها الضجر •
يوم احترقت بلهيب الخطر • لكنه لم يعترف • رغم الأهوال لم يعترف •
وذاب فى الظلمات كان لم يكن • وابت تمرض من الترف • وتنهض الزوجة
رمزا للمطبخ والبنك • فسل نفسك ألا يضجر النبل تحتنا (ص ١٨) •

واصبحت كل جزئيات الشكل تعبر عن هذا الحمود والركود والملل
٠٠ حتى الاشجار لم تند عنها حركة واحدة . وانتشرت حول المصابييع
غلالة ترابية . وبدا النيل من ثغرات اعالي الشجر ساكنا هامدا شاحبا
معدوم المعنى والروح . ويدور البطل في دائرة الذكريات المعادية دورات
محكمة الاغلاق ، الطفل الباسم الذى يتوهم انه يمتطى جوادا حقيقيا .
ثم يرى زوجته تحاكي البرميل والافق يحاكي السجن . رغم انه طليق
وصديقه عثمان خليل سجين . كل هذه الاوهام والاحاسيس تجعله
يشم فى الجو شيئا خطيرا ، ويرعبه احساس داخل بان بناء قائما سيتهدم
٠٠ كل جزئيات الشكل أصبحت بمثابة نذر الشر تتطاير فى الجو حول
البطل . حتى فى الاسكندرية حيث الاستجمام والراحة يطارده الزحام
والرطوبة ورائحة العرق ثم يجهده المشى كأنه يتعلمه لأول مرة .
والاعين ترمقه وهو يوسع الخطى حتى ينال منه التعب فيجلس على أول
أريكة تصادفه فى طريق الكورنيش . وقريبا سيخرج عثمان خليل رمز
الماضى من السجن فيضاعف عذاب الوجود ولا يجد عندئذ مهربا يلجأ
اليه .

ثم تتواتر الصور الموحية الواحدة تلو الاخرى مانعة الشكل العام
خصوبة درامية رائعة سواء كانت هذه الصور نابعة من وجدان البطل أو
متضمنة داخل الحوار . على سبيل المثال نجد عمر الحمزاوى يسرح
بفكره :

هاهى الشمس تنهاوى للمغيب . قرص احمر كبير امتص المجهول
قوته وحيويته الباطشة فرنت اليه الاعين كما ترنو الى الماء . وتدفقت
حواله كثنان السحب وضاعة الخوافى موردة الاديم فى مهرجان من الالوان
٠٠ (ص ٤٧)

فالقارىء يحس ان كل آمال البطل فى حياة متجددة تنهاوى للمغيب
بعد ان ذهب القدر بقوتها وحيويتها وتحولت الحرارة الكامنة داخل طوح
البطل الى برودة تسرى فى اوصال الهيكل العام تماما مثلما ترنو الاعين
الى الشمس كما ترنو الى الماء . وكان تدفق كثنان السحب وضاعة
الخوافى موردة الاديم فى مهرجان من الالوان رمزا خصبا وتعبرا مكتفا
لبريق هذه الحياة الزائفة فعلى الرغم من تجمع كثنان السحب حول
الشمس فى مهرجان من الالوان الا انها سريعا ما تزول كما يزول الطروح
٠٠ ثم تغرب الشمس ويحل الظلام واليأس والقلق والركود والحمود
والضجر والملل والسأم ، وينطبق كل شيء معقول حول البطل بسخف
٢٩٧

حياته .. فاجابات زوجته العاقلة تخنقه وكأنها تستتفه وتصرفاتها العاقلة تغضبه بلا سبب حتى انه يتمنى ان يثور البحر حتى يطارد المتسكمين على شاطئ الاسكندرية وان يرتكب اساترون على الكورنيش حماقات لا يمكن تخيلها . وان يطير الكازينو الكبير فوق السحب وان تتحطم الصور المألوفة الى الأبد فيخفق القلب في الدماغ ، وتراقص الزواحف العصافير .. وتستمر هواجس البطل على هذا المنوال معمقة للخط الدرامي العريق الذي يقوم بمثابة العمود الفقري للشكل العام .. فنجد انه كلما تعمق الخط الدرامي تحولت حياة البطل الى نوع من الكابوس يحمل كل مقوماته وخصائصه من لامعولية وفقدان التوازن وانقلاب المقاييس والخروج عن المألوف والامعان في العبث .. ولعل البطل يتخيل ان هذه اللامعولية ربما استطاعت ان تطرد الملل والحمود من حياته ولكنها مجرد أحلام وأوهام مما يؤكد للقارئ الهاوية السحيقة التي يندفع اليها عمر الحمزاوى حتى وصل به الامر الى تخيل اشياء لا يمكن ان تقع لأنها في حيز المستحيل ، وبالتالي أصبح شقاؤه مستحيلا لا يمكن أن ينجو منه كالقدر الا بالهرب .. ولذلك نجده يقول لنفسه :

ما أشد استجابة نفسك لـ « تهرب » كأنها مفتاح سحري يلقى اليك في جيب .. (ص ٤٩) .

وطالما ألحت عليه الجملة التي سمعها من أحد المتنازعين على أرض سيلمان باشا عندما قال « المهم أن تكسب القضية ، ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم ان الله سيأخذها » وذلك عندما أشار عليه عمر الحمزاوى بقوله تصور ان تكسب القضية اليوم وتمتلك الارض ثم تستولى عليها الحكومة غدا .. فلقد سلم عمر الحمزاوى بوجاهة منطقته ولكنه ذهل وأحس بنوار مفاجيء واختفى أمامه كل شيء . ومن يومها بدأت اعراض المرض الحفى .. لعله أحس انه لا يعيش حياته وأنه ربما مات دون ان يحقق كيانا كانسان ووجوده كفرد .. وأراد أن يحقق وجوده ولكنه لم يكن يعرف الطريق شأنه في ذلك شأن الرواد الاول الذين ربما ضحوا بحياتهم في سبيل اكتشاف المجهول .. واخذ يحاول التمتع بكل صور النشوة ولحاحات السعادة وفي سبيل ذلك هرب من واقعه . وكان يؤجل مالا يقل عن ثلاث قضايا في النهار الواحد وهو مسمر في مقعده محدود السابق تحت المكتب ، يدخن بلا انقطاع ..

وفى أثناء هذه الحياة العقيمة تدب حياة جديدة في احشاء زوجته لكي تنعكس النعمة المناقضة على حياته .. لقد سمع دقات ناقوس الانذار

٠٠ وقال لنفسه انه بشيء من الشراب سيطرد الفتور ويمثل دور الحب كما يمثل الزوجية والصحة وليلتها نام ساعات معدودات ثم استيقظ مبكرا وطرق اذنيه صخب الأمواج العاصف فى سكون الصباح المعتم ٠٠ اى انه فى كهفه لا يستطيع الوصول الى هذه الحياة المنطلقة المتجددة المتدفقة وبجواره زينب مستغرقة فى النوم ، مكتظة بالنوم والشبع تنفجر شفتاها عن شخير خفيف متواصل ، مشعثة الشعر ٠٠ وهو متضايق كأنما كتب عليه ان يناطح نفسه ٠ فلقد أصبحت رمزا للملل والركود فى حياته الآسنة لم يعد يحبها بعد الحب القديم والعشرة الطويلة والذكريات المليئة بالوفاء وهذا اشقى ما يلاقى من تجارب ٠٠ ثم يختلط الحاضر بالماضى فى ذهن البطل ويعقد الوجدان مقارنة تحمل كل أوجه التناقض بين زينب يوم ان تزوجها وزينب الآن الراقدة بجواره فيبرز خطأ التناقض ووجهها الصراخ اللذان يمزقان كيان البطل من الداخل ٠

— مصطفى ٠٠ هاهى الفتاة !

— الحارثة من الكنيسة ؟ ٠٠

— هى هى ٠٠ انظر الى فستانها الاسود حدادا على عمها ٠٠ اى ملاحظة !

— ولكن الدين

— لم اعد اكرث لهذه العوائق ٠٠

وقلت لها يسعدنى انك تنازلت بقبول معرفتى ، فى حديقة العائلات قدم عمر الحيزاوى المحامى نفسه فتمتعت بصوت لا يكاد يسمع « كاميليا فؤاد » ٠ يا عزيزتى حبنا اقوى من كل شيء وسوف نتقلب على اى عائق فقالت وهى تتنهد : « لا ادري » ٠

ويومها ضحك مصطفى فى جو عاصف وقال :

— انى أعرفك منذ عهد آدم بحانة عن المتاعب ، زوبعة فى بيتك وزوبعة أعنف فى بيتها وأنا حائر بينكما ٠٠

ثم ما اجمل موقفه وهو يرفع كأسه صائحا :

— مبارك عليكما ، أصبح الماضى فى خير كان ، ولكن تضحياتك لا تقاس بتضحياتها ، وللعقائد طغيان حتى على الذين نبذوها ، صحتك يا زينب ، صحتك ياعم ٠٠

وانتهى بك جانبا وراح يقول وهو سكران تماما :

- لا تنسى الأيام الاليمة ، لاتنسى الحب أبدا ، تذكر انه لم يعد لها أهل في هذه الدنيا مقطوعة من شجرة ، ولا أحد لها سواك (ص ٥٤) .
بهذا الأسلوب يطفى الماضي على الحاضر .. ويحضر في ذهن البطل الوجه المناقض للصورة المائلة بجواره على الفراش .. ويزيد من حدة الصراع ان الكاتب يستعمل ضمير المخاطب في حديث البطل الى نفسه وكأنه انفصل وتحول الى شخصيتين يحدث أحدهما الآخر مما يؤكد للقارئ الانقسام الحاد الذي يعاني منه البطل .. ها هو الآن يحدث نفسه عما حدث له معها قبل زواجه منها .. والآن ما هو الموقف ؟ انه يسمح لشخصها بجواره فلا يعطف ولا يبتسم القلب وينظر اليها ويسأل ماذا جاء بها او ماذا جاء به ومن ذا قضى بهذه السخرة اللعينة ؟

انتهى من خيانة القلب النابض والشخصية الفاتنة والتلميذة المثالية للراحيات ، كانت كاميليا أو زينب الآن متهذبة بكل معنى الكلمة مدبرة حكيمة كأنما خلقت للتدبير والحكمة ، قوة دافعة للعمل لا تعرف التواني ، ونظرة ثابتة في الاستثمار للمال ، وارتفع في عهدها من غمار العدم الى التفوق الفريد والثروة الطائلة ووجد في حرارة حبها عزاء عن الفشل والشعر والجهد الضائع ، رمز الجنس والمال والشبع والنجاح ولكنه يتسأل الآن « ماذا جرى ؟ »

وعندما تنقلب في الفراش على وجهها فيحس طرف القميص عن نصفها التحتاني العاري ، ينزلق من الفراش صوب الشرفة حيث يخرج ويفلق الباب وراءه ، لعله يستطيع الهرب من هذا الجو الجانق ولنتترك الكاتب يصف أحاسيس بطله الذي هرب الى الشرفة متلمسا متنفسا ولكنه يصطب بخيبة الامل التي تنطبق عليه من كل جانب كما ينطبق الاقل الذي ينظر اليه طفل الحصان الخشبي على الارض .. دائما ينطبق على الارض من اى موقف ترصده .. هكذا كان مصير البطل الذي :

طوقه هواء عاصف ورأى الامواج وهي تركض بجنون نحو الشاطئ فتلطم بزبدتها الفائر أرجل الكباين ، تحت قبة باهتة انتشرت قطمان السحب في جنباتها وغام جو الصباح الباكر باللون الرمادي المشع منها ولم تدب قدم بعد فوق الأرض .. ولم تفتح نفسك لشيء .. ولم ينعشك الهواء .. وحتى متى تنتظر الشفاء أين مصطفى لأسأله عن معنى هذه المتناقضات .. (ص ٥٤) .

هنا تبلغ الأماسة قمتها عندما لا يجد البطل أى نوع من التعزية بين احضان عناصر الطبيعة القوية المتجددة .. هذا العزاء الذي وجد

الرومانسيون من قبل واحسوا ان في استطاعتهم الهروب من وجه المدينة
المعقد الفلق الى احضان الطبيعة حيث يمزجون انفسهم بعناصرها البكر
ويصصبجون كلا واحدا ٠٠ ولكن عناصر الطبيعة في هذه الصورة التي
يقدمها نجيب محفوظ ترمز في جزئياتها الى العاصفة التي ستجتاح حياة
البطل وتقتلعها من جذورها ٠٠ فالهواء عاصف والامواج ترفض بجنون
نحو الشاطئ وتلطم الكباين كما يلطم الصراع نفس البطل ٠٠ وقبة السماء
باهتة بهتان أمل البطل في تجدد حياته ٠٠ وجو الصباح الباكر عائم
باللون الرمادي مثل مستقبل البطل المشحون بالألوان القاتمة التي لا تبشر
بأى بصيص من الضوء ٠٠ ولم تدب قدم بعد فوق الارض اذ ان الكاتب
يريد ان يواجه بطله بعناصر الطبيعة الاولى قبل ان ياتي الانسان الى
الارض ٠٠ واذا بالبطل مع كل ذلك لا تفتتح نفسه لشئ ولا ينعشه الهواء
٠٠ وتتحدى نفسيته الآسنة كل هذا التجدد الموجود في الطبيعة ٠٠

على هذا المنهج الجديد يضيف الكاتب اللمسة تلو الاخرى ويؤكد
اللمحة بعد اللمحة والشكل العام يتكامل امام القارئ في هارمونية بدئية
رغم تعارض عناصر الصورة لابرار الإحساس بها ٠٠ مما يذكرنا بالمنهج
الذي كان يتبعه الموسيقار الالماني باخ في مقطوعاته الموسيقية المعروفة
« بالفوجة » وهي النموذج الذي يعتمد على ارسال جملة موسيقية يلاحقها
تكرار لنفس الجملة بعد مسافة زمنية وجيزة ومن مقام مختلف مع
استمرار الجملة الاولى ٠ ثم يلحق بهما الجملة نفسها من صوت مختلف
آخر وتستمر على هذا المنوال وبناء عليه تكتب الفوجة في اغلب الاحيان
من اربعة اصوات تتلاحق دائما في استعراض هذه الجملة التي تسمى
« بالمضمون » ثم يستغرق مضمون آخر بنفس الملاحقة يلعب دور الرد
على المضمون الاساسي ومتعارضا معه في الطابع ولذا يسمى بالمضمون
العكسي وعند الختام تتابع ملاحقة الاصوات في استعراض الجمل النهائية
بفواصل قصيرة فيما بينها ٠٠ ويسمى هذا بتلخيص الفوجة ٠٠ وهذا
ما يفعله نجيب محفوظ تماما في هندسته للشكل العام ٠٠ انه يبدأ بخطه
الدرامي الاساسي ثم يلحقه بتكرار لنفس الخط بعد مسافة زمنية قصيرة
ومن تركيب جديد مع استمرار الخط الدرامي الاساسي ثم يلحق بهما الخط
نفسه في صورة جديدة ٠ ويستمر على هذا المنوال ٠٠ تتلاحق الخطوط
الفرعية مع الخط الدرامي وتتلاحم من خلال الصور المتناقضة والمتجانسة
وهكذا نجد ثلاثة أو اربعة خطوط تتلاصق دائما في استعراض
المضمون ٠٠

تم يبرز المضمون في صورة جديدة بنفس الملاحقة لترد على الصورة السابقة ومتعارضة معها في الطابع ٠٠ وعند نهاية الرواية تتابع ملاحقة الخطوط والنص في استعراض المضمون الأسنسى يفواصل قصيرة فيما بينها كما فعل الكاتب في الفصل التاسع عشر والاخير ٠٠

مازال البطل في موقفه السابق بالشرفة يسائل نفسه :

لماذا يجيء دور زينب بعد العمل ؟؟ وما هي موجة تعلقوا غير عادي ، تم تتكسر على اطنان من الزيد ، ثم تنداح في تدهور مسلسلة الروح . يا الهى انهما شيء واحد . زينب والعمل والداء الذى زهدنى في العمل هو الذى يزهدنى في زينب . هي القوة الكامنة وراء العمل . هي رمزه هي المال والنجاح والثراء - وأخيرا المرص . ولانى اتقرز من كل أولئك فأنا اتقرز من نفسى . أو لانى اتقرز من نفسى فأنا اتقرز من كل أولئك . ولكن من لزينب غيرى ؟ ص (٥٦) .

بهذا التحليل لا يترك نجيب محفوظ مجالا للنقاد حتى يحللوا ويشرحوا اذ هو يقوم بهذه المهمة من خلال تحليل البطل لعوامل مأساته . . . ويقعد النقد حيارى . . . هل يقولون ان هذا الاسلوب تقريرى وليس من مهمة الفنان أن يقرر ذلك ويحلل عمله الغنى ؟؟ أم يدافعون عن الاسلوب بقولهم ان الانسان في ساعات خلوه الى نفسه يحاسب نفسه ويفسر ظواهرها ؟ . . . هكذا يقف النقد حيارى أمام الاعمال العظيمة . . .

ينقل الينا الكاتب تجربة الحب في حياة بطله والى أى حد اصبحت مريرة . . . فيقول من خلال وجدان البطل :

الليلة الماضية كان الحب تجربة مريرة . . . ضمير ونضب فلم يبق منه سوى ارتفاع في الحرارة وسرعة في النبض وزيادة في ضغط الدم وتقلص في المعدة ، تتلاحق في وحدة رهيبية . وحدة الموجة التي يمتصها رمل الشاطئ فلا يتقهقر منها الى البحر شيء . . . ص (٥٦) .

الى هذا الحد بلغ الحمود والركود بحالة البطل . . . فقد الحب كل معانيه السامية وأصبح عملية بيولوجية بحتة . . . ويلحق الكاتب هذه الصورة بالصورة المعارضة بعد مسافة زمنية وجيزة مع استمرار الصورة الأولى . . . حتى تبدو الصورة الدرامية المركبة وكأنها المعادل للجسم لماساءة البطل . . . فيقدم لنا قطعة جديدة من نفسية البطل المحطمة :

هى تترنم بأهازيج الغرام وأنا أبكم ، هى تطارد وأنا شارد اللب ،
هى تحب وأنا أكره ، هى حبل وأنا عقيم ، هى حساسة حذرة وأنا بليد
وقالت انت لا تتكلم كمادتك فقلت بل لا يسمع لى صوت ، وقلت تصور
ان تكسب القضية اليوم فتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غدا ،
فقال : السننا نعيش حياتنا ونحن نعلم ان الله سيأخذها ورغم الجفاء
والجفاف فان الموجة تملو لحد الجنون ثم تتكسر عن الزيد ثم تسلم الروح
ويزددك قبر النوم بلا راحة ، ويظل عقلك يتابع هواجسه (ص ٥٦) .

وتعود الأسرة الى القاهرة فى آخر اغسطس ٠٠ ويسلم عمر
الحماوى بأنه تغير أكثر مما كان يتصور ٠٠ أصبح لا يهتم بأى شئ .
الحكم لصالح موكله لا يهم . وإضافة مئات جديدة لحسابه لا يهم ، ونعمة
البيت السعيدة لا تههم ، وقراءة عناوين الصحف لا تههم ٠٠ وضاحت به
المنافذ ٠٠ حتى ميدان الأزهار الذى يقع به مكتبه أصبح يتمتع لمراه ٠
وقال انه لم يتغير عما تركه وانه ما زال معبرا كالحا للذهابين الى
أعمالهم ٠٠ لقد وصلت به الحالة الى الحد الذى يفرز فيه قلقه وملله على كل
شئ تقع عليه عيناه ٠٠ ويتعمق الخط الدرامى العريض داخل اغوار
الشخصية حيث نجد مصطفى يحلل حالة عمر بقوله له :

— الحقيقة ان عملك جاوز بك أبعد غايات النجاح . وان زوجك
تعبدك ، فلم تعد أمامك غاية تتطلع اليها ٠٠

عمر وهو يتنسم ساخرا :

— هل أسأل الله فشلا فى العمل وخيانة فى الزوجية ؟

— لو استجاب لك لمنحك حب الحياة من جديد ! (ص ٦٠) .

وبوسط هذه الظلمة المعتمة يومض فى الأفق بريق حاد وسريع يكون
بمثابة خط فرعى آخر يقوم بمعارضة خط الركود الأساسى من تركيب
جديد مع استمرار الخط الأساسى ٠٠ ذات ليلة وهو فى السمينيا رأى
وجها جميلا فدبت الحركة مرة أخرى ٠٠ كانت نشوة أحييت الكائن الميت
دفعة واحدة وأمن ساعتها بأن الحركة أو النشوة هى مطلبه ، لا العمل
ولا الأسرة ولا الثراء ٠٠ هى هذه النشوة العجيبة الغامضة كانها النصر
الدائم وسط الهزائم المتلاحقة ، وهى التى سحقت الشك والحول والمرارة
٠٠ ويصير هدفه البحث عن السبيل الى نشوة الخلق المفقودة ؟ « الحياة
قصيرة وأنا لا أنسى الدوار الذى أصابنى عندما قال لى الرجل « السننا
نعيش حياتنا ونحن نعلم ان الله سيأخذها ؟ » (ص ٦٤) .

ثم يبدأ البحث عن النشوة • وتنشأ تنويعا جديدة معارضة
للخط الاساسى الممثل فى حالة البطل الراكدة • • فيتردد على الملامى
الليلية كنوع لعلاج حالته ويتعرف على مس مارجريت المغنية الاجنبية • •
وفى حضرتها يظن أنه أن للقلب المظلم وحده أن يرى النشوة كنجم
متوهج • • ولكنه يرفض لاهتا وراء نداء غامض على امل أن تدب النشوة
فى الاعماق توقا لنشوة الخلق الاولى • • الثلاثة بسر أسرار الحياة التى خرجت
من صراع مليون مليون سنة ينتهى باهرة مذهله • •

ولكن مارجريت تضى من حياته كالحلم • • ويتعرف على راقصة
مصرية تدعى وردة • • وينبض وجدانه بشوق غريب غير محدود ويود أن
يخاطب الاعماق وأن يجد أن خاتمة النشوة المنشودة بدلا فى لدغة الجنس
السحرية • • وفى العربة عند سفح الهرم يشعر انه لا توجد قوة
تستطيع أن تستديم اللحظة الالهية • اللحظة التى وهبت الكون يوما سرا
جديدا وهو الآن يقف على أعتابها مستجديا ويبسط يده فى ضراعة للظلمة
والأفق • • والفيابات التى يهبط اليها القمر • • لعل قبسا يشتعل فى
صدره كما ينبثق الفجر وتتوارى مخاوف الافلاس والعدم • • ولكن ما هى
الاطمات حتى يموت الوجود • • وتنتهى نشوة الليل كالبرق ويعود فراغ
الحياة أكبر مما كان • • وتصل المأساة الى قمة أخرى فى حوار خصب بين
عمر ومصطفى يقول عمر وهو يهز رأسه أسفا •

— لعل سر شقائى اننى أبحث عن معادلة بلا تاهيل علمى • •

مصطفى وهو يضحك :

— ولأنه لا يوجد وحى فى عصرنا فلم يبق لأمثالك الا التسول !
التسول ! فى الليل والنهار • فى القراءة المجذبة والشعر العقيم • فى
الصلوات الرثوية ، فى باحات الملامى الليلية • فى تحريك القلب الأسم
بأشواك المغامرات المهنمية • • (ص ٩٩) •

من هنا أطلق عنوان « الشحاذ » على الرواية • • انه يتسول النشوة
التي ربما غيرت مجرى حياته • • لأنه لا عزاء له فيما بلغه من ثراء أو نجاح
فالعين قد دفن كل شيء • • وحبست الروح فى برطمان قدّر كأنها جنين
مجهض واختنق القلب بالبلادة والرواسب الدسمة • • وذبلت أزهار الحياة
فجفت وتهاوت على الأرض ثم انتهت الى مستقرها الأخير فى مستودعات
الزبالة • • (ص ٩٩) •

على هذا النهج يستعين الكاتب بحاسته الشعرية ، ومهارته فى استعمال الرمز ، على جعل العلاقات التى تربط جزئيات الشكل الفنى للرواية علاقات حية تشهد بعضها البعض كما يتحكم الجهاز العصبى فى الجسم الحى ٠٠ وبذلك تستمر الحركة الديناميكية متدفقة فى ثنايا الشكل بعيدا عن الركود الاستاتيكي الذى يصيب بعض الأعمال التى تمالج النفس البشرية من وجهة نظر الكون والفلسفة ٠٠ ومن العجيب ان الشكل الفنى ابتعد عن الركود رغم انه يشكل مضمونا يدور حول الركود والجمود اللذان يسريان فى نفس البطل كما تسرى النار فى الهشيم ومع ذلك لم يحدث انفصال فى أى جزء من أجزاء الرواية بين الشكل والمضمون ٠٠ بل تحرك الشكل ونما فى طريقه المرسوم لابرز الدائرة المغلقة والركود التام الذى يحيط بالبطل مثل المستنقع الآسن ٠٠

وفى أحيان أخرى يستغنى الكاتب عن هذه الحاسة الشعرية ويلصق منظرين وراء بعضها لابرز التناقض الحاد دون أن يقول ذلك تماما مثلما يفعل المونتاج بالفيلم السينمائى ٠٠ ومن هنا كانت خصوبة المعانى التى تتميز بها النقلات المختلفة من موقف الى آخر ٠ ولنرى فى المثل الآتى كيف ربط الكاتب بين موقف بطله من وردة ثم أعطى بعدها الصورة المتعارضة ممثلة فى زوجته زينب دون أن يشعر القارى بالانتقال ٠٠ سألته وردة :

— لم آتيت اليوم بملابسك وبذلك ؟

فتجهم وجهه وقال بنبرة زائلا تطريب الفرام وحنانه :

— هجرت بيتى نهائيا ٠

فهتفت بدهشة :

— لا ٠٠

— هو الحل الوحيد ٠

— قلت لك اننى لا أحب أن أسبب لك المتاعب ٠

— لنندع هذا الحديث جانبا ٠٠

تكهرب جو الحجرة فى سكون الفجر ٠ رمته بنظرة يائسة وغاضبة من عينين دمعت أسفلهما لطحخان زرقاوان : ما أبشع شراسة الغضب فى وجه ظل أليفا طيلة عشرين عاما ٠

— ألم أنصحك بأن تروضى نفسك على قبول الواقع ؟

— بل قل انك تلتطخ كرامتك مع امرأة ساقطة !

— سيوظف صوتك الثامنين ..

— أنظر الى الأحمر في منديلك ، ما أقدر هذا !

وأعماه الغضب فصاح :

— فليكن ، وماذا بعد ؟ (ص ١٠٤) .

وهكذا يبدو الاحساس حادا بالظهار التناقض بين روعة الحب مع وردة والركود الملائم لزينب .. فالنقلة سريعة وخالية من الفواصل التقليدية ومن هنا برز وجهها الصورة المتعارضان وينتقل التعارض الى منطقة الشد والجذب داخل وجدان البطل وتتحول حياته الى رنين أجوف .. وتصبح النشوة المنشودة هي اليقين ، ولذلك فان أمله الأخير أن يوجد الحب بنشوة دائمة .. ويتنسم لهذا الخاطر ولكن يعاوده التجهم عندما يتخيل تصادم سيارتين عند مفترق الطريق وتطايير رجل وقور في أواسط العمر .. وليس هذا التصادم الا تصادما بين الخيال حاضرا في وردة والواقع ممثلا في زينب .. وتطايير عمر الحماوى بينهما .. وتخيّل انه استحوذ على قوة سحرية وراح يستعملها في تسليّة الناس . كأن يخفي في غمضة عين دار الأوبرا حتى يتجمع الناس ذاهلين ، ثم يعيدها في غمضة عين حتى يتصايح الناس من الذهول .. ويدب الملل بقدميه الثقيلتين مرة أخرى .. وتفتر علاقته بوردة .. ومن مكتبته يتصل بوردة بالتليفون ويقول انه مدعو لحفل تكريم زميل اختير مستشارا ويذهب الى الملهى لمقابلة مارجريت ولكنه لا ينال منها شيئا .. لأنه لا يصل معها الى النشوة المنشودة ..

لعله أصيب بلعنة .. نشوة الحب لا تدوم . ونشوة الجنس أقصر من أن يكون لها أثر . وماذا يفعل الجائع النهم اذا لم يجد الغذاء . والعاصفة الهوجاء تجتاحه لتقتله والاستقرار مات ولا سبيل الى بعه ؟

هكذا بلغت به الحال .. فرافق العديد من النساء بعد ذلك .. وفى احدى نزواته مع راقصة سمراء وجد رغبة غريبة فى قتلها وهو يضمها فى حضنه .. وتخيّل انه يشق صدرها بسكين لعله يعثر على الشيء الذى لم يستطع العثور عليه عن طريق الشعر أو الحمر أو الحب . ويصير القتل فى نظره الوجه الخلفى للخلق وتكملة الدورة الملفة التى لا تتكلم .. ثم قال لنفسه لابد من شىء . الشىء أو الجنون أو الموت .. أصبح الآن

لا يعرف له اسما بعد أن كان يطلق عليه النشوة أو الحركة أو الحياة .
ضل طريقه وغاب الهدف وضاع الأمل وفقد الرجاء .

وفي أحد دوراته الهروبية الليلية يذهب وحيدا في سيارته الى
الهرم ولنترك الكاتب يحدثنا عن ذلك الوميض الذي توهج في أفق
وجدانه الراكد حتى تخيل انه وجد النشوة المفقودة :

قد يتغير كل شيء اذا نطق الصمت وما أنا أضرع الى الصمت أن
ينطق والى حبة الرمل أن تطلق قواها الكامنة وأن تحررنى من قضبان
عجزى المرهق . وما يمنعنى من الصراخ الا انعدام ما يرجع الصدى .
وأسند جسمه الى السيارة ونظر نحو الأفق وأطال وأمعن النظر . وثمة
تغير جذب البصر . رقى الظلام . وأثبت فيه شفافية وتكون خط فى بطنه
شديد ومضى ينضح بلون وضئ عجيب . كسر أو عير . ثم توكد فانبعثت
دفقات من البهجة والضياء النعسان . وفجأة رقص القلب بفرحة ثملة
واجتاح السرور مخاوفه وأحزانه . وشد البصر الى أفراس الضياء يكاد
ينتزع من محاجرهم وارتفع رأسه بقوة تبشر بأنه لن ينشئ . وشملكه
سعادة غامرة جنونية آسرة وطرب رقصت له الكائنات فى أربعة أركان
المعمورة . وكل جارية رنمت وكل حاسنة سكوت واندفنت الشكوك
والمخاوف والمتاعب . وأظله يقين عجيب ذو ثقل يقطر منه السلام
والطمأنينة . وملأته ثقة لا عهد له بها وعدته بتحقيق أى شيء يريد ولكنه
ارتفع فوق أى رغبة وترامت الدنيا تحت قدميه حفنة من تراب . لا شيء
بأسأل صحة ولا سلاما ولا أمانا ولا جاها ولا عمرا . ولتأت النهاية فى
سنة اللحظة فهى أمنية الأمانى .

ولبت يلهث ويتقلب فى النشوة . ويتعلق بجنون بالأفق . وتنفس
تنفسا عميقا كأنما يسترد شيئا من قوته عقب شوط من الركض المذهل
وشعر بدبيب آت من بعيد من أعماق نفسه . دببب أفاقه . ينذر
بالمهبوط الى الأرض . عبثا حاول دفعه أو تجنبه أو تأخيريه ، راسخ كالقدر ،
خفيف كالشعلب ساخر كالموت . تنهد من الأعماق واستقبل موجات من
الحزن وأفاق والضياء يضحك . (ص ١٣٣ - ١٣٤) .

مثلما فعل الطفل الممتطى الحصان الخشبي والذي كان يتطلع الى
الأفق . ولكن الأفق انطبق على الأرض ، دائما ينطبق على الأرض من أى
موقف نرصده ولذلك انطبق على عمر الحماوى وهو يحاول التعلق به .
ثم نعرف من ثنايا الحوار ان تلك اللحظة التى ومضت فى الفجر فى الصحراء

كانت نفس اللحظة التي جاء فيها المخاض لزينب إعلانا عن ميلاد جديد ..
ها هي تخلق على حين يمجز هو عن الخلق .. نفس الحطين المتعاضين مازالا
على حالتها من التوازي ..

ثم يزداد التناقض حدة عندما يتفرع خط آخر بخروج عثمان خليل
من السجن .. كان عثمان خليل بمثابة رجل خارج من السجن الى الدنيا
بينما عمر الحمازى ليس الا رجلا يتحفز للخروج من الدنيا الى عالم مجهول
بعد ان أصبحت الدنيا فى نظره مليئة بالأشباح ..

سحريات الشعر ، وشعر مارجريت الذهبى ، وعينا وردة الرماديتان
وطيف زينب الخارج من الكنيسة أصبحت أشباح تهيم فى فراغ .. وكان
يتخفف من ألمه بالاستسلام لجنون السرعة وهو يندفع بسيارته فى
أطراف القاهرة وتعددت رحلاته بلا هدف الى الفيوم أو القناطر أو طنطا
أو الاسكندرية .. ويندفع بجنون حتى يثير الفزع والسخط وكثيرا
ما يغادر القاهرة صباحا ثم يرجع اليها صباح اليوم التالى دون نوم ..
وقد يدخل دكان بقال ليسكر أو يجلس فى التريانون لينام أو يشيع
جنازة لا يعرفها ولا تعرفه ، أو يقلب النوم عقب الفجر فينام فى السيارة
أو على شاطئ النيل حتى الصباح .. (ص ١٦٧)

وهكذا يعمق الكاتب الخط الدرامى العريض حتى يصل الى النقطة
التي يتحول فيها بطله الى الهذيان فيستعمل تكنيك الحلم ويسير على
نهج سفر يوحنا الرائي آخر أسفار العهد الجديد .. حيث يحشد الكاتب
الأحلام بالرموز الموحية فيعلم ببثينة ومصطفى وعثمان ثم تنتقل الأحلام
الى العصر الحجري حين كان الانسان الأول يدافع عن وجوده ثم يعود
فى صفحات التواريخ فينتقل الى مرحلة أكثر تحضرا .. كل هذه
الأحلام تدل على انه لم يبرأ بعد من نداء الحياة على حد قوله .. ثم يحلم
بباقية ورد ذات وجوه آدمية .. يتبين فيها وجوه زينب وبثينة وسمير
وجمييلة وعثمان ومصطفى ووردة .. ثم تبدت زينب برأس وردة ووردة
برأس زينب .. ولبس عثمان صلمة مصطفى ونظر مصطفى اليه بمعنى
عثمان .. وإذا بسمير ابنه الصغير يثب الى الأرض متخذاً من رأس عثمان
رأساً له ثم يحبو نحوه .. وفزع وحاول الهرب والكائن المركب من سمير
وعثمان يتبعه .. وبهذا الأسلوب يتم نجيب محفوظ تكنيك الفوج
الموسيقى .. فعند اختتام تتابع ملاحقة الأصوات فى استعراض الجمل
النهائية بفواصل قصيرة فيما بينها ..

ثم نعلم ان عثمان خليل عاد مطاردا من الأمن مرة أخرى • ولقد تزوج من بشينة رغم فارق السن وفي بطنها الآن ينبض جنين هو ابن عثمان خليل وحفيد عمر الحمزاوى • • وهكذا يتحقق قول عثمان لعمر :

— ولكننا نصفان متكاملان • (ص ١٤٨) •

وفي هذيان عمر الأخير • • لا يسمح كلام عثمان بوضوح خاصة ان رجال الأمن قد شددوا حصارهم حوله • • فلا يتعدى رده سوى :

— فليعبث الشيطان ما شاء له العبث • • (ص ١٨٥) •

ثم تتركز مأساة الانسان كلها منذ بدء الخليفة فى قوله لثمان :

— أموت كل يوم عشرات المرات كى أفهم ولكننى لا أفهم • (ص ١٨٦)

ولكن عثمان يهز رأسه فى أسف ويقول :

— يا لك من أحمق ، بددت مجدك فى البحث عن شيء غير موجود •

(ص ١٨٧) •

مثملا بدد صابر حياته فى « الطريق » فى سبيل البحث عن أبيه الذى لم يجده على الإطلاق سوى فى أوهامه وأحلامه وهواجسه • ثم يصاب عمر الحمزاوى برصاصة فى منكبه بسبب هجوم رجال الأمن على عثمان خليل ومحاصرتهم له • • ويحمل فى عربة الإسعاف • • وتتأتى اللمسة الأخيرة عندما يقول الكاتب :

وخامره شعوره بأن قلبه ينبض فى الواقع لا فى حلم ، وبأنه راجع فى الحقيقة الى الدنيا •

ووجد نفسه يحاول تذكر بيت من الشعر • متى قرأه ، وأى شاعر غناه ؟

وتردد الشعر فى وعيه بوضوح عجيب :

ان تكن تريدنى حقا فلم هجرتنى ؟! (ص ١٩١) •

لقد طهر الألم نفسه وكان عليه أن يجتاز المحنة التى يجب أن يمر بها الباحثون عن الخلاص • • ولقد وجد الخلاص أخيرا فى الألم • • وهو الهارب دوما من الألم • • وعندما عادت اليه الحياة أحس لوجوده معنى جديدا إذ ان الحياة لم تكن تريده فربما كانت قد لفظته • • ولكن المعنى

الجديد في حياته الجديدة يتركز في أسرته المحتاجة اليه .. ووليد بشينة المنتظر .. هي الحياة دائما أبدا تجدد نفسها في الأوقات التي يظن فيها الانسان انها قد بلغت أجذب مراحل العقم .

بهذا الأسلوب يضع الكاتب هذه اللمحة على الشكل العام لكي تمنحه اللمسة النهائية ويسري بعد في وجدان القارئ بعد أن أثار عواطفه واحساساته .. ولكن لم يتركها دون تنظيم .. بل أحس القارئ بذلك من خلال الاستيعاب بالتنظيم التدريجي لأحاسيسه المثارة .. حتى تأتي اللمسة الأخيرة ويتكامل الشكل الفني العام ويصل الاشباع العاطفي لدى القارئ الى ذروته .. ويترك العمل الفني انسانا يختلف عن ذلك الانسان الذي شرع في قراءته منذ برهة .. مثلما تفعل كل الأعمال الفنية العظيمة في النفس البشرية .

شرشرة فوق النيل

يتشكل البناء العام لرواية نجيب محفوظ « ثرثرة فوق النيل » حسب ما تتطلبه جزئيات المضمون الذي يحتوى على رحلة داخل وجدان البطل انيس زكى ٠٠ هذه الرحلة كانت من الطول بحيث بلغت ملايين السنين وتضمنت آلاف الأحداث حتى خرج البطل أخيراً من سجنه الذي فرضه على نفسه وسار مع تيار الحياة المتدفق ٠٠ وكأنه أول واحد من أهل الكهف يستطيع أن يخرج الى نور الحياة ٠٠

ولذلك كان حجر الزاوية فى البناء كله قائماً على الخط الدرامى العريض الذى ينبع من تيار الشعور عند البطل وهو الاتجاه الذى بدأ فى المرحلة التشكيلية الدرامية عند نجيب محفوظ فى « اللص والكلاب » نجد أن كل الأحداث النفسية والاجتماعية تدور حول شخصية سميده مهران وفى « السمان والحريف » يتركز الاحساس الدرامى تجاه كل المواقف فى وجدان عيسى الدباغ ٠٠ وفى « الطريق » ينبع البناء التشكيلى للرواية من احساسات صابر الرحيمى وتصرفاته ٠٠ ثم فى « الشحاذ » تتركز بؤرة الأحداث والمواقف والشخصيات كلها فى وجدان عمر الحمزاوى ٠٠ وأخيراً نجد فى « ثرثرة فوق النيل » ان الأحداث كلها ٠٠ حتى أحداث التاريخ ابتداء من العصر الطحلبي وما تلاه كلها تتركز فى وجدان البطل وينظر القارىء الى المواقف والشخصيات من خلال وجهة نظر البطل نفسه ٠٠ وكان من اثر هذا الاتجاه العام فى المرحلة الأخيرة عند نجيب محفوظ ان تميزت أعمال هذه المرحلة بوحدة درامية شاملة كانت تفتقدها أعمال المرحلة الاجتماعية الواقعية ٠٠

وتجنبنا الكثير من التواءات والأورام التي قد تصيب العمل الفني نظرا لأن الخط الدرامي العريض كان يلتقط في طريقه كل ما يتفق وطبيعة تكوينه من جزئيات تمنح الشكل تكاملا عضويا .. وبالتالي أهمل كل الجزئيات التي قد تمثل عبئا على الهيكل العام وتضعف سر حيويته وتدفعه .

يبدو الشكل الفني للرواية من أول وهلة وكأنه يقترب من شكل المسرحية في عدم تعدد الانتقالات المكانية وتحول الفصول الروائية إلى ما يشبه المشاهد المسرحية لأنها تدور كلها في العوامة فيما عدا الفصل الخامس عشر الذي تنتقل فيه شخصيات الرواية في رحلة ليلية بحرية رجب القاضى النجم السينمائي إلى منطقة سقارة حيث يصادمون فلاحا بائسا صدمة أودت بحياته .. ثم تتكشف لهم بعد ذلك حقائق حياتهم المرة ويبدأ التغيير في داخل نفوسهم يأخذ السرعة التي افتقدها طوال الرواية .. ولكن نجيب محفوظ اضطر إلى أن يقترب من الشكل العام للمسرحية نظرا لأن الشخصيات نفسها فقدت القدرة على الحركة ولم يبق لها سوى الثرثرة والأوهام .. ومن هنا كانت الحركة النفسية والإيقاعات الوجدانية الحادة هي الميزة للأحداث في الرواية ولكنها لم تخرج إلى حيز التنفيذ المادى إلا بعد قتل الفلاح في منطقة سقارة .. فلو أن نجيب محفوظ اتبع الشكل التقليدي للرواية بما يحتمه من وجود أحداث حركية ومادية تتيحها له إمكانيات الرواية من سرد ووصف وإبراز مواقف لانفصل الشكل عن المضمون .. إذ أن المضمون نفسه ينبع من وجدان البطل « أنيس زكى »

ولذلك بحكم كون الشكل والمضمون شيئاً واحداً ولا يمكن الفصل بينهما بأي حال من الأحوال . فانه من الضروري أن يتشكل البناء العام للرؤية طبقاً له وما يحتويه من ثروة وأوهام وهواجس وآمال لا علاقة لها بالواقع الفني الذي يدور حول الشخصيات ولا يستطيعون الاندماج داخله .

ومن هنا لم يقتصر نجيب محفوظ في شكله الفني على مدرسة رواية معينة بل استفاد من كل مدرسة تتيح له أن يخدم عمله الفني . فنجد التكوينات الراسخة في رسم الشخصيات وإبراز المواقف وهو ما تتميز به المدرسة الكلاسيكية ثم التدفق الواعي واللواعي لتبيان الشعور والأشعور عند البطل وهو ما تختص به المدرسة الرومانسية . ثم استغلال الإيحاءات سواء من المواقف الحالية أو الأحداث التاريخية السابقة في لقاء أضواء على ما يعمل في نفس البطل من رؤى وأحلام وهو ما تتميز به المدرسة الرمزية ثم الاستفادة من تجارب المدرسة الجديدة في فرنسا في صياغة الأحداث والمواقف من خلال اليقظة وأحلامها وتداخلها مع الواقع ثم الاتجاه إلى عالم الأحلام الحقيقي وما فيه من ظلال ومعانٍ مكثفة ورموز مؤنسية تلقى الكثير من الضوء على الدوام التي يدور في فلكها البطل .

يبدأ الكاتب تشكيل عمله الفني بإضفاء اللمسات الأولى لخلق المناخ الفني الذي يلف الأحداث والمواقف والشخصيات فيقول في افتتاحيته في مطلع الفصل الأول :

أبريل شهر القبار والأكاذيب . الحجر الطويلة العالية السقف مخزن كثيب لدخان السجائر . الملفات تنعم براحة الموت فوق الأرفف . ويالها من تسليية أن تلاحظ الضاعف من جدية مظهره وهو يؤدي عملاً تافهاً . التسجيل في السركس ، الحفظ في الملفات الصادر والوارد . النمل والصراصير والعنكبوت ورائحة القبار المتسللة من النوافذ المغلقة .

إذا حاولنا تحليل عناصر هذه اللوحة وجدنا أنها تحوي الإيحاءات الأولى والرموز الحسبة التي ترمي إلى التشكيل العام الذي يحتوي البناء الفني كله . فـ أبريل شهر القبار الذي يثير الأعصاب ويعيش فيه الإنسان شاعراً بالاختناق في أي لحظة . وهذا ما ينتاب بطلنا أثناء وجوده في عمله . وكما أن الناس تتفنن في خلق الأكاذيب وتداولها في أوائل أبريل ، فالجور الذي يعمل فيه البطل لا يحمل شيئاً مؤكداً أو ثابتاً . كل شيء حوله يوحى بالكذب والرياء والضياع والركود . ورغم أن الحجر التي يعمل بها البطل طويلة وذات سقف عال إلا أن هذا الشعور بالفرج والانطلاق يحده في نفس الوقت الدخان الذي حولها إلى مخزن كثيب

لرائحة السجائر ودخانها ٠٠ ثم احساس الحمود الذى ينتاب الموقف العام عندما تلقى نظرة مع البطل على الملفات التى تنعم براحة الموت فوق الارفف ٠٠ وكأنه يحسدها على الموت الذى يستغرقها ٠٠

كل هذه العناصر توحى فى نفسه بالسخرية من الموقف عندما يرى جدية مظهره وهو يؤدى التافه من الأعمال مثل التسجيل فى السركى ، والحفظ فى الملفات ، الصادر والوارد ٠ تم يضيف الكاتب باقى لمساته على خلفية اللوحة ليتكامل الاحساس فيزيد من الرموز الموحية مثل النمل الذى يوحى بالعدم والصراخ الذى يرمز الى الكابوس والعنكبوت الذى يرمي الى الحياة الأسنة ثم رائحة الغبار المتسللة من النوافذ المغلقة والتى تضيف للمسمة الأخيرة بعد أن بدأ اللوحة بها حتى تتكامل الواحدة الدرامية لها ٠٠

كل هذا الكابوس الذى يعيش فيه البطل لا يتركه الكاتب دون تجسيد حتى بل يستغل الرؤى التى تتشكل أثناء الكابوس فيقدم لنا رئيس القلم من خلال نظرة البطل اليه ٠٠ فيقول :

ودبت حركة عجيبة فى رئيس القلم فشملت اعضاء الظاهرة فوى المكتب ٠ حركة تموجية بطيئة ولكنها ذات أثر حاسم راح ينتفخ رويدا فيمتد الانتفاخ من الصدر الى الرقبة فالى الوجه ثم الرأس ٠ حلق انيس زكى فى رئيسه بعينين جامدتين ٠ واذا بالانتفاخ البادى أصلا بالصدر يتضمن فيزدرد الرقبة والرأس ، ماحيا جميع القسمات والملامح ، مكونا من الرجل فى النهاية كرة ضخمة من اللحم ٠ ويبدو أن وزنه خف بطريفة مذهلة فمضت الكرة تصعد ببطء اول الامر ثم بسرعة حتى طارت كمنطاد والتصقت بالسقف وهى تتأرجح وسأله رئيس القلم :

— لماذا تنظر الى السقف يا أنيس أفندى ؟

بهذا الأسلوب يخلط الوعى باللاوعى مبرزاً الموقف فى الداخل والخارج والانعكاسات التى تدور فى نفسية البطل تجاه هذا الموقف ٠ فكل هذه التشكيلات التى يحرص عليها الكاتب لكى يوحى بها تجسّد لنا الشخصية داخل الموقف فرغبة أنيس فى الانتقام من رئيسه واحتقاره لوظيفته ونقته على حالته عامة تدفعه الى أن يظل حبيس عالمه ونفسه عندما يعود الى عوامته لكى يجتر مع أنفاس الجوزة معلوماته العامة فى التاريخ والاحياء والأحلام والخيالات ورؤياه الخاصة للواقع الذى يحيط به ٠٠ ولقد سيطر الذهول على حياته سواء مع الجوزة أو بدونها لهروبه من

الكابوس الذى يعيشه .. ونجد ذلك الايعاء واضحا جسدا فى سرحانه
عندما سأله رئيس القلم :

لماذا تنظر الى السقف يا أنيس أفندى ؟

آه .. ها هو يضبطه متلبسا مرة أخرى ورمقته الاعين باشفاق
واستهزاء .. واهتزت الرموس فى رثاء احتفاء بملاحظة الرئيس وتأييدا
لها .. واذن فلتشهد النجوم على ذلك .. حتى الهاموش والضفادع تعامله
معاملة أكرم والطف .. أما الحية الرقطاء فقد أدت خدمة لا تتكرر للملكة مصر
القديمة أنتم وحدكم أيها الزملاء لا خير فيكم والعزاء عندما يلتمس العزاء
فى قول ذلك الصديق الذى قال « فلتقم أنت فى العوامة ، لن تتكلف
مليما واحدا من ايجارها ، وعليك ان تعد لنا كل شيء » .

ثم يخاطب زملاءه فى نفسه بقوله :

يا اولاد الأقدمية المطلقة ! .. فى انتظار حلم لن يتحقق تحترفون
البهلوانية وأنا بينكم معجزة تخترق الفضاء الخارجى بغير صاروخ ..
وهكذا نجد أن البطل ليس جامدا لا يتغير .. بل ان التغييرات
الروحية والمادية المتتابة التى يضيفها الكاتب على بطله تتراكم فى ثنايا
الاحداث حتى تصل فى النهاية الى الحركة الفعلية فيشهر السكين فى وجه
صديقه النجم السينمائى رجب القاضى ويعارك حتى الدم من أجل مصير
شبيب مجهول ليجرب « قول ما يجب قوله » ومفعوله فى الحاضرين .. ومن
هنا كان اتساق المواقف وتربطها بسبب هذه العلاقات الحية التى كان
الكاتب يحرص عليها لشد أجزاء الشكل العام فى عضوية حية يمنح
عمله الفنى الشخصية الاستقلالية المميزة له .

وتظل الدوامة التى تلتهم البطل فى الدوران .. فيبدأ بكتابة حركة
المصادر والوارد لكى يقدمها لرئيس القلم .. ويفرغ الحبر ومع ذلك
يستمر فى الكتابة .. وعندما سأله الرئيس :

- خبرنى ياسيد أنيس كيف أمكن أن يحدث ذلك ؟

لايجيب عليه بل يسائل نفسه بحكم سيطرة سلطان اللاوعى عليه
فيقول :

- أجل كيف .. كيف دبث الحياة لأول مرة فى طحالب فجسوات
الصخور بأعماق المحيط ..

وعندما يلح رئيسه فى السؤال ويتهمه بالبلعة .. يقول :

- يشهد الله انى مريض ؟ ٠٠
- انك المريض الابدى ٠٠
- لا تصدق ما ٠٠
- كفاية انظر فى عينيك ٠٠
- هو المرض ولا شئ سواه ٠٠
- ما رأيت فى عينيك الا الاحمرار والظلام والنقل ٠٠
- لا تستمع الى كلام ٠٠
- عيناك تنظران الى الداخل لا الى الخارج كبقية خلق الله ٠٠

كان رئيس القلم صادقا فى قوله الاخير هذا ٠٠ اذ ان انيس ينظر دانا الى ما يدور داخل نفسه دون ما أدنى اهتمام بالعالم الخارجى ٠٠ ثم يكشف الكاتب مأساة البطل فى أسطر قليلة ومن خلال وجدانه لكى نشعر بمنطقية تصرفاته الذاهلة ٠ فيقول :

حركة الوارد ٠ لا حركة البتة فى الحقيقة ٠ حركة دائرية حول محور جامد ٠٠ حركة دائرية تتسلل بالعبث حركة دائرية ثمرتها الحتمية الدوار فى غيبوبة الدوار تختفى جميع الأشياء الثمينة ٠ من بين هذه الأشياء الطب والعلم والقانون والاهل ٠ واغلقت الابواب والنوافذ ٠ وثار الغبار ٠ المنسيون فى القرية الطيبة ٠ والزوجة والابنة الصغيرة تحت غشاء الأرض ٠ وكلمات مشتعلة بالحماس دفنت تحت ركام من الثلج ٠٠

هذه هى الدائرة المفرغة التى يدور فى دوامتها البطل ٠٠ انه مكانه فى عمله لا يتحرك بينما العالم كله يتحرك فى الخارج دون أن يستطيع دخول الحياة من بابها الصحيح ٠٠ لقد أصبحت حياته عبثا فى عبث ومصيره الدوار الابدى لأنه نتيجة كل حركة دائرة ٠٠ ولذلك لجأ الى الجوزة يستقى من انفاسها الدهول المغلف بالرؤى والخيالات حتى يهرب من مأساة حياته التى بدأت بفشله فى كلية الطب كطالب ثم خيبة الأمل التى كانت تتبعه الى اى كلية يحاول الالتحاق بها ٠٠ واهله فى القرية الذين نسيمهم ونسوه ٠ وزوجته التى ماتت مع ابنته الوليدة فى مطلع حياته ٠٠ ثم انطفاء الأمل فى حياته التى دفنت تحت ركام من الثلج وخبية الأمل والضياح ٠٠ تلك هى الصورة التى يكشفها الكاتب خالفا منها مركزا من مراكز الثقل الدرامى فى الرواية يستطيع أن يركز عليه بعد ذلك فى تبرير تصرفات بطله وربطها بباقي مواقف القصة وشخصها ٠٠ ولذلك.

يستفيد من ثقافة بطله لكى يفوض فى وجدانه من خلال أحداث التاريخ
التي قرأ عنها ويربطها بضياعه وفشله فى حياته العملية والعلمية ..
فيقول :

ولم يبق فى الطريق رجل لوقع سنانك الخيل وصاح المصاليك
صيححات الفرح فى رحلة الرواية كلما عثروا على آدمى فى مرجوش أو
الجمالية أقاموا منه هدفا لتدريبهم وتضييع الضحايا وسط هتاف الفرح
المجنون . وتصرخ التكى « الرحمة يامملوك » فينقض عليها الصائد فى يوم
اللهو . بردت القهوة وتغير مذاقها وما زال المملوك يضحك ملء شذقيه .
وحل الصداق مكان الخيال وما زال المملوك يضحك . وهم يطلقون اللحي
ويثيرون الغبار . ويفرحون بالأبهة والتعذيب ..

ودب نشاط مرح فى الحجرة القائمة مؤذنا بوقت الانصراف ..
هكذا يفوض البطل داخل وجدانه سارحا بفكره فى مأساته ..
وكيف انه وقف وحيدا فى الطريق يوم عثر عليه القدر وأقام منه هدفا
لتدريبه . ضاعت ابنته الوليدة وزوجته الشابة وسط قهقهات القدر ..
وطالما صرخ « الرحمة » ولم يكن من مجيب .. ومن هنا كان إيمانه العميق
ببعث حياته الحالية .. ولقد بردت القهوة وتغير مذاقها وما زال القدر
يضحك ملء شذقيه .. وطار الخيال وعاد الى الواقع حيث الصداق والألم
وضحكات القدر وجو الغبار الحائق المذنب .. ثم دب نشاط مرح فى حجرة
المكتب مؤذنا بوقت الانصراف .. وينتهى الفصل الأول عند هذه اللسمة
بعد أن قدم لنا الكاتب كل خيوط الموقف العام وعناصره الأساسية التي
تتحكم فى المعمار الفنى للرواية دون أى تقرير أو وساطة منه بل ترك كل
هذه الإيحاءات والرؤى على تنوعها وتمدها تدور حول الإنسان وصراعه
مع نفسه ومع الطبيعة ومع المجتمع من أجل حياة أفضل ولذلك كان الموقف
يتكامل من داخله وفقا لطبيعة تكوينه دون فرض مؤثرات خارجية
أو عناصر دخيلة تؤثر فى جمال التكوين المشكل للنسيج العام . ثم
ينتقل بنا الكاتب مع بطله من مكتب عمله الى العوامة . حيث يمنحنا
اللفظة المعارضة للجو الحائق الذى تميز به الفصل الاول .. وحيث نميش
مع أنيس زكى فى جنة اللذول وعوامة الهروب التى كونها لنفسه مع
أصدقائه لكى يغمض عينيه ويسبح فى رؤى وأحلام تعوضه عن واقعة
المؤلم .. يقول نجيب محفوظ فى افتتاحية الفصل الثانى :

استوت العوامة فوق مياه النيل الرصاصية مالوفة الهيئة كوجه بين
فراغ الى اليمين احتلته عوامة دحرا قبل أن يجرفها التيار ذات يوم ،

ومصلى الى اليسار مقامة على لسان عريض من الشاطئ مطوقة بسور من
الطين الجاف ومفروشة بحصيرة بالية . دخل أنيس زكى من باب خشبي
أبيض يمتد الى جانبه سياج من شجيرات البنفسج والياسمين فاستقبله
عم عيده الحفير قائما . يعلو بقامته العملاقة هامة كوخه الطينى المسقوف
بالأخشاب وسعف النخيل . ومضى الى الصقالة فوق ممشى مبلط تكتنفه
من الناحيتين أرض معشوشبة يتوسط يمنها حوض من الجرجير ، وتقوم
فى أقصى اليسار خميلة من اللبلاب ترامت كخلفية لشجرة جوافة فارغة .
وانهلت أشعة الشمس ملحة حامية من خلال سقيفة من أغصان الكافور .
منطرحه فوق الحديقة الصغيرة من أشجارها المغروسة فى الطريق .

حلج ملاپسه . وجلس بجلبابه الأبيض فوق عتبة الشرفة المطلة على
النيل يستقبل نسمة لطيفة مستسلما للمسائتيا الحانية ، جاريا بصرفه فوق
الماء المنبسط كاته مستقر ساكن لا يتموج ولا يتألا ، ولكنه موصل جيد
لاصوات السكان فى عوامات الشاطئ الآخر فى صفها الطويل تحت
أغصان الجازورينا والاكاسيا .

على هذا النمط ينتقل البطل الى عالم الوهم بما فيه من هروب
وذهول بعيدا عن الايقاعات الحادة التى تميز الواقع الحى . ولذلك خلا
الشكل من الايقاعات السريعة ذات النبرة العالية وامتاز بالهدوء والحفوت
اذ ان الكاتب يتجه فى المرحلة الجديدة الى التوغل فى الشخصيات الانسانية
الفلقة المضطربة . ويمتزج فيها الرمز بالحقيقة ويتساقى فى كيانها
الوجدان الفردى والاجتماعى معا . ولذلك فمن خلال أنيس زكى نرى
انعكاسات الحياة الاجتماعية تتبلور فى نفسه متخذة ابعادا فلسفية عميقة
وخطوطا نفسية عريضة . ولما ارتبط المضمون بالفلسفة والنفس
الانسانية كان من المحتم ان تخلو ايقاعات الشكل من النبرة الحادة
والسريعة والمرتفعة لاننا الآن امام الانسان الذى يبحث عن نفسه فى
المجتمع والكون . الانسان الضائع الذى أرهقته رحلة البحث عن نفسه
وعن وجوده فى سبيل الايجرفه التيار كما جرف العوامة المجاورة لعوامة
أنيس زكى ذات يوم . وفى رحلة أنيس زكى للبحث عن نفسه أحس
بالمريض والكلالة تتسلل الى كيانه المنهك فهرب الى الأحلام والى أحضان
الطبيعة حيث وجد أصدقاءه الذين طالما بث لهم شكواه . ولم يكن
الأصدقاء هؤلاء هم الذين تعودوا التردد على العوامة بل كانت مياه
النيل الرصاصية التى ألف وجهها كصديق وشجيرات البنفسج والفل
والياسمين وحوض الجرجير وخميلة اللبلاب التى ترامت كخلفية لشجرة

جوافة فارغة ٠٠ وأغصان الكافور المنطرحة فوق الحديقة الصغيرة والنسمة اللطيفة ذات اللمسات الحانية ثم ذلك الصف الطويل من أغصان الجازورينا والإكاسيا ٠٠ ذلك هو العالم الذي خلقه أنيس زكى لكي يلجا إليه من محنة حياته الروتينية القائمة على العيب والملل والتفاحة بينما يقوم بجواره رمز آخر للمقاومة حيال الموت ممثلا في عم عبده خفير العوامة الذي كان دائما ينتزع إعجاب أنيس كشيء ضخيم قديم عريق في القسم وبحيوية النظرة المتبثقة من دائرة التجاعيد الصلبة ٠٠ ليس الا هيكلًا عملاقا يناطق رأسه سقف العوامة ويشع كونه جاذبية لا تقاوم ٠٠

يقدم الكاتب عم عبده كرمز معكوس أو نغمة معارضة للنغمة السائدة المركزة في الضياع والموت ٠٠ فمن الراجح أنه كان يسعى فوق الأرض قبل أن تغرس أول شجرة في شارع النيل ٠ ولم يزل قويا بالقياس إلى سنه لدرجة تفوق الخيال ، يتفقد الفناطيس ويجذب العوامة بحبالها تبعا للأحوال فتطيعه ، ويسقى الزرع ، ويؤم المصلين ، ويحسن طهي الطعام ٠٠ وهكذا ينهض رمزا للحياة المتجددة حتى انه يجيب أنيس مزهوا :

— أنا العوامة ، لأنى أنا الحبال والفناطيس ، وإذا سهوت عما يجب لحظة غرقت وجرفها التيار ٠٠

أى أن عم عبده يستحيل إلى رمز كبير للعالم الذي يهرب إليه أنيس زكى وتبدو حدة التركيز على ملامح الشخصية في التعارض المتباين بين حيوية عم عبده الذى يتفقد الفناطيس ويجذب العوامة ويتراوح عمله بين سقى الزرع وإمامة المصلين وطهي الطعام وبين الضياع الذى يعيش فيه أنيس مع الكتب المصفوفة فوق الأرفف التى تشغل الجدار الطويل إلى يسار الداخل ٠ مكتبة التاريخ منذ العصر الحالى حتى عصر الذرة ٠ مجال خياله وكثر أحلامه انها حياته التى لم تخرج بعد من بين صفحات الكتب وما زالت محنطة داخلها ٠ وهكذا تتردد حياة أنيس زكى الخاصة بين الكتب والجوذة وتختلط في ذهنه أحداث التاريخ وأوهام الجوذة ٠٠ ومن هنا كان المزج بين الوعى واللاوعى ٠

ونجح نجيب محفوظ في إبراز هذا بشاعريته المرهفة التى تساعده على تبسيط الرموز ومنحها إيحاءات خصبة تثرى من فنية الشكل ٠٠ ولعل هذا يبدو واضحا في افتتاحية الفصل الثالث: الذى يفتتح فيه الكاتب جلسات العرثرة والذهول :

اعد المجلس كأحسن ما يكون . صفت الشملت على صورة هلال كبير
 نيمًا إلى الشرفة . وفي نقطة الوسط من الهلال استوت صينية نحاسية
 كبيرة . جمعت الجوزة ولوازمها . وهبط المغيّب فوق الأشجار والماء فنتشر
 في الجو حلم هادئ وآبّت أسراب الحمام البيضاء تطير ذراعًا فوق النيل .
 تربع انيس وراء الصينية رانًا إلى المغيّب بعينين ناعستين ، متذوقًا بمودة
 رائحة الماء الدسمة . وملاحج الدنيا محافظة على هيئتها بوجه عام ولكن
 عندما يسرى سحر الفص المذاب في القهوة السادة فسوف تتغير أشياء
 ستحلل الأشكال المجردة والتكعيبية والسريالية والوحشية مكان الجازورينا
 والكافور والأكاسيا وعرائس العوامات ، أما الانسان فيرتد إلى العصر
 الطحلي ، ولكن ما هي الأسباب التي حولت طائفة من المصريين إلى رهبان؟
 بل ما هي آخر نكتة سمعتها عن راهب واسكافي ؟ وسرت هزة خفيفة في
 العمامة بفعل قدم تسير فوق الصقالة فتأهب لاستقبال القادم .

هذه هي القوقمة التي سجن فيها انيس نفسه . . وجد فيها كل
 عناصر الهروب من المجتمع الذي يتحرك من القديم إلى الجديد ولا يستطيع
 هو أن يشارك في الحركة . فإرادته في حالة شلل ، وأفكاره ذاهلة عن كل
 شيء ما عدا الاحلام والجوزة . . ولا يفيق إلا عندما يهبط المغيّب فوق
 الأشجار والماء فينتشر في الجو هذا الحلي الهادي الذي تراح نفسه إليه
 عندما يروى إليه بعينيه الناعستين دوماً وذلك في انتظار ذوبان الفص ليرتد
 بنفسه إلى العصور الأولى من التاريخ حيث أمثاله من الهاربين من الواقع
 مثل طوائف الرهبان الذين آثروا أن يعيشوا في الصحراء على أن يشاركوا
 في صنع الحياة .

هكذا يركز نجيب محفوظ ثقله الدرامي في افتتاحية كل فصل حتى
 يمنح القارئ جرعة مضاعفة من احساس المتعة الفنية لكي يربطه بعد ذلك
 ربطاً عضويًا بما سيدور في الفصل من حوار وثرثرة . . ويستمر المنهج
 الذي اتبعه الكاتب لتأكيد الخط الدرامي الاساسي في لمحات تبدو وتختفي
 بين ثنايا الحوار لكي يضع بطله دائماً في الفجوة التي تفصل ما بين الوعي
 واللاوعي . فلم يكن عالمه ليهتز إلا بفعل قدم تسير فوق الصقالة وليست
 هذه الأقدام إلا لهاربين أمثاله . ولذلك لم نتوقع حدوث شيء يرجهم من
 أساسهم إلا في الفصول الأخيرة . ولعل أول حوار بين انيس زكي وليل
 زيدان يؤكد لنا اتجاه الكاتب إلى القاء كل الاضواء على الخط الذي يمثله
 انيس ويسير به بين تيار الشعور واللاشعور . . يقول :

أقبلت فتاة معتدلة القامة ذات شعر ذهبي • مضت الى الشرفة وهي
تحببها بمرح فتمتم :

— أهلا بوزارة الخارجية •

ليلي زيدان صديقة الاعوام العشرة الماضية • عانس في الخامسة
والثلاثين كما ينبغي لرائدة في فضاء الحرية مرقت من بؤرة محافظة •
وأنت لم تمسها ولكن مسها الكبير • هذه التجاعيد الخفيفة كالرغب حول
طرف العين والفم ، ومسحة من الجفاف القاسي المفر لانا لم يترع بماء •
ولم تزل بها ملاحظة تشتهى في البشرة الصافية رغم غلظ في ارنبة الانف
ونذير غامض يزحف مهددا بالحرايب وكانت في عصر خوفو ترعى الغنم في
شبه جزيرة سيناء ولكنها لم تترك أثرا اذ لدغها ثعبان اعمى ففنى عليها •

هكذا يقدم لنا الكاتب اول نموذج من نماذج الضياع في عوامة.
أنيس زكي • عانس تخطو بثبات نحو الكبير •• يطفى عليها الجفاف وبها
نذير غامض يزحف مهددا بالحرايب ثم يرو أنيس الى التاريخ حيث يعقد
مقارنة بين الشخصية التي أمامه ونظيرتها في عصر خوفو حين كانت
« ترعى الغنم » ثم ماتت بلدغة «ثعبان » وتستمر هذه اللمسات الرقيقة
الدقيقة •• فيذهن أنيس لاحساس مترنح ويتمثل له الماء بشرا عابثا قد
عمر الملايين من السنين • وراح يعرض بامرأة عابدة للحب ، كلما هجرها
محب ارتمت بين احضان آخر •• وقال ان ذاك سلوك يمكن ان تفسر به
أوجه القمر المتتابعة من المحاق الى البدر •• ثم قارن بين غضب ليلى
وكراهية الملكة فيكتوريا ملكة إنجلترا « فآمن بانها لا تقاس في لهوها
بامرأة مثل فيكتوريا ملكة العصر المحافظ المشحون بالتقاليد •• »

وهكذا يستمر في ذهنه المت تردد بين الوعي واللاوعي •• ولم يكن
يبلغ نشاطه اقصى مداه الا عندما تتألق الجمرات في المجمرة بفعل النسائم
المتدفقة من الشرفة •• ولم تكن هذه الجمرات الا رمزا رائعا للجمرات
او للشعلة التي ما زالت خافية داخل أنيس نفسه ولكنها ستتوهج آخر
الامر عندما يهاجم رجب القاضى بسكين ويهدد رئيس القلم بالقتل ••
رغم انه يرد الآن على خالد عزوز بقوله :

— لا توجعوا رؤوسنا • ما أكثر ما نسمع ولكن ها هي الدنيا باقية
كما كانت ولا شيء يحدث على الاطلاق •

ثم في رد آخر :

— ما دامت الجوزة دائرة فماذا يهمكم ؟

وكان أسوأ شيء يمكن أن يتوقعه « هو أن تنتهى السهرة . كما انتهى شباب ليلى زيدان الاول وكالرماد الزاحف على جواهر الجمرات » .

ومع ذلك فقد كان أنيس يستمع الى نصائح صديق طالما لجأ اليه فى الملمات هذا الصديق هو الظلام . . أخيرا تكلم الظلام بعد أن أعيا عمر الحمزاوى عندما حاول أن ينطقه فى « الشحاذ » :

وتكلم الظلام خارج الشرفة فقال لا تكثرث بشيء . . انحدر صوته مع شعاع نجم كابى الاحمرار قطع المسافة الى غرزننا فى مائة مليون سنة ضوئية . وقال أيضا لا تجعل من الحياة عبئا . أجل حتى المدير العام نفسه سيختفى ذات يوم كما اختفى الحبر من قلمك . ولم يعد للقلب من هم يحمله منذ دفن فى التراب أعز ما كان يملكه . وإذا أردت حقا ارتكاب حماقة للفت الأنظار اليك فتجرد من ثيابك وتبخطر فى ميدان الاوبرا . .

بالرغم من أن هذه اللمحات تكررت قبل ذلك فى « الشحاذ » لتعبر عن الملل والضجر الا أنها ذات فاعلية فى اكمال الاحساس بالضجر والملل والسأم ويركز نجيب محفوظ هذا الاحساس فى معظم شخصيات العوامة . . فيقول مصطفى راشد :

— لم يعد هناك من نكات قد أصبحت الحياة نكتة سمجة . .

ثم تختلط الاجابات والتعليقات حتى ان القارىء لا يعرف من المتكلم ومن المستمع لأنهم كلهم يمربون عن حالة نفسية واحدة :

— وأخشى ما أخشاه أن يضيق الله بنا .

— كما ضاق كل شيء بكل شيء .

— وكما يضيق رجب بشيقاته .

— وكما يضيق الضيق بالضيق .

— والحل ، ألا يوجد حل ؟

— بلى ، علينا أن نتماسك حتى نغير وجه الأرض . .

تماما مثلما يقول عمر الحمزاوى فى « الشحاذ » :

— ضجر يضجر* اضجر فهو ضجر وهى ضجرة والجمع ضجرون

وضجرات . .

ولكن شخصيات العوامة تختلف عن عمر الحمزاوى فى انها لا تبحث
عن الحل للخروج من هذا الجو الأسن ٠٠ بل يقول أحدهم :

— أو نبقى فيما نحن فيه وهو خير وأبقى ٠٠

ولسكن الأمل فى الانطلاق مازال منعقدا على أنيس زكى رغم أن
الضحلة داخله مازالت خابية ٠٠ لأنه مازال يتلذذ لمنظر دقاق الجمرات
فوق الكرسي نافعا لسانا راقصا من اللهب ٠

ويحرص الكاتب على تقديم الشخصيات انتر من مرة فى الرواية
على لسان احدى الشخصيات ٠٠ فتارة يقدم رجب القاضى الشخصيات
الى عشيقته الجديدة سناء الرشيدى وتارة أخرى تقدمها سمارة بهجت من
خلال هيكل مسرحية جديدة تريد أن تكتبها ٠٠

يقدم رجب القاضى سنية كامل بقوله :

— من بنات الجزويت ، زوجة وأم وامرأة ممتازة حقا ، وفى أوقات
الكدر العائلى تمود الى أصدقائها القدماء ، سيدة مجربة عرفت الأنوثة
عذراء وزوجا وأما فهى تعد كنزا من الخبرة للفتيات الصغيرات فى
عوامتنا ٠٠

هكذا تنتهك كل المسلمات التقليدية والمثاليات المقدسة : الزواج
والأمومة وكرامة المرأة فى عوامة أنيس زكى ٠٠ الضياع والضرر هما
السبب فى ذلك أولا ثم استسلام الشخصيات لهما ثانيا ٠٠ ثم يقدم
رجب القاضى ليل بقوله :

— آنسة ليل زيدان ، خريجة الجامعة الأمريكية ، مترجمة بالخارجية ،
جمال وثقافة الى مركز باهر فى تاريخ المرأة الرائدة فى بلادنا ٠٠
وإذا كان لها دور حقيقى فى تاريخ المرأة الرائدة فهو لا يتعدى دور
الريادة فى ضياع الهدف والانهايار الإنسانى ٠

ثم يقدم رجب القاضى أحمد نصر الى سناء الرشيدى بقوله :

— أحمد نصر ، مدير حسابات الشئون ، موظف خطير ، ومرجع فى
عديد من الخبرات كالبيع والشراء وكثير من الشئون العملية المفيدة ، وله
ابنة فى مثل سنك ولكنه زوج شاذ يستحق الدراسة ، تصورى انه زوج
منذ عشرين عاما ، لم يخن زوجته مرة واحدة ، ولم يمل عشقتها ، ويزداد
تملقا بحياته الزوجية ، لذلك اقترح أن يكون موضع دراسة فى المؤتمر
الطبى القادم ٠٠

هكذا أصبح من الشنوذ ألا يغفون الزوج زوجته ولو مرة واحدة وصارت حالة مرضية ألا يمل عشرتها ويزداد تعلقا بها تستحق ألا يدرسها طبيب واحد بل مؤتمر طبي كامل ..

ثم أشار رجب القاضى الى مصطفى راشد مستطردا :

- الأستاذ مصطفى راشد المحامى المعروف ، محام ناجح وفيلسوف ايضا متزوج من مفتشة بوزارة التربية ، وهو يتطلع بصدق الى المطلق وسوف ينجح فى ادراكه ذات ليلة ولكن خذى حذرک منه فهو يقول انه ما زال يفتقد حتى اليوم نموذجہ المفضل من النساء ..

هكذا يبدو لنا مصطفى راشد صورة باهتة لعمر الحمزاوى فى « الشحاذ » فى تطلعه الى المطلق ورغبته فى ادراكه ذات ليلة .. ولكنه مثل عمر الحمزاوى ما زال يفتقد حتى اليوم نموذجہ المفضل من النساء .

ثم ربت رجب القاضى على ظهر السيد قائلا :

- الأستاذ على السيد الناقد الفنى المعروف ، طبعاً قرأت له كثيراً . وأحب أن أخبرك بأنه يعلم كثيراً بمدينة فاضلة خيالية ، أما عن واقعه فهو متزوج من اثنتين ، وصديق سنية كامل ، والبقية تأتى ..

نموذج آخر للضياع والتدهور .. كيف يتأتى له أن يحلم بمدينة فاضلة خيالية وهو لا يستطيع أن يعيش حياة فاضلة فى واقعه الحى ..

وأخيراً أوماً الى خالد عزوز وهو يقول :

- الأستاذ خالد عزوز فى الصف الأول من كتاب القصة القصيرة عندنا يملك عمارة وفيلاً وسيارة وأسهما فى مذهب الفن للفن ، فضلاً عن ولد وبنت ، وله فلسفة خاصة لا أدرى كيف أسميها ولكن الاباحية من سماتها الظاهرة ..

رغم أنه من كتاب الصف الأول الا أنه يؤمن بمذهب الفن للفن وهو المذهب الذى يدعو الى الضياع وفقدان الهدف تحت ستار قدسية الفن .. ودليل على ذلك أن خالد عزوز نفسه له فلسفة من سماتها الظاهرة الاباحية ..

آن لنا الآن أن نرى الطريقة التى يقدم بها رجب القاضى بطلنا انيس زكى المنهمك فى عمله :

- أنيس زكى ، موظف بوزارة الصحة ، ولى أمر عوامتنا ، وزير
شئون الكيف ٠٠ رجل مثقف كحضرتك وهذه مكتبته ، وقد طاف بكليات
الطب والعلوم والحقوق فمضى بعلومها دون شهاداتها كائى رجل لا تهمة
المظاهر ، من أسرة ريفية محترمة ولكنه يعيش منذ دهر وحيدا فى القاهرة
كانه انسان عالمى ، ولا تسميه الظن بسكوته اذا لم يعاد ذلك كثيرا فهو يهيم
فى الملوكوت ا

هؤلاء هم العمدة التى سيقوم عليها البناء كله . وهذا هو بطلنا الذى
ركز عليه المؤلف عدسته ٠٠ ومن الواضح أنه بطل غير تقليدى ٠٠ انه
بطل العصر الذرى او عصر الفضاء الذى طمحته الاحداث ولم يستطع
الا الهروب ٠٠ ولذلك لم يكن له دور ايجابى فى مشروع مسرحية سمارة
بهجت التى تقدمه فى الفصل العاشر على أساس أنه :

موظف خائب . زوج سابق . أب سابق . صامت ذاهل ليلا ونهارا
مثقف فيما يقال ولا يملك من الدنيا الا مكتبة دسمة يخيّل الى أحيانا أنه
نصف مجنون ، أو نصف ميت . نجح أن ينسى تماما ما يهرب منه . نسي
نفسه . توخى ضخامة هيكله بقوة كان يمكن أن توجد . يمكن أن تصفه
بأى شيء أو لا تجد له صفة على الإطلاق ، سره فى رأسه يمكن أن تطمئن
اليه كما تطمئن الى مقعد خال قابل للاستغلال الكوميدي ولكن لن يكون
له دور ايجابى فى المسرحية .

ونظرا الى أن سمارة بهجت لا تملك الا النظرة التقليدية نحو المسرح
فلا يصلح أنيس زكى لها كبطل . لأن شخصيته تنتمى الى آخر مدارس
المسرح العبثية ٠٠ فلا يمكن لها أن تضح بطل غير تقليدى فى مسرحية
تقليدية . ولأنها أيضا لم تستطع أن تفهمه الفهم اللازم للدراسة لأنه لم
ينجح تماما أن ينسى ما يهرب منه لأنه ما زال يأمل أنه يوما ما « ستحل
لنا مياه النيل شيئا جديدا يستحسن الا نسميه فقال له صوت الظلام
« احسنت » ولا استبعد أن أسمع ذلك ليلة نفس الصوت وهو يأمرنى
بعمل خارج يذهل من لا يؤمن بالمعجزات » ٠٠ ما زال يطمح ذلك رغم انه
يسائل نفسه بأى شيء أفعل شيئا فقد طحننا اللاشيء .

وهو لم ينس نفسه تماما لأنه يقول فى نفسه مخاطبا موجات النيل
« أنا وحدى بين هؤلاء المساطيل الذى يضاحك هذه الموجة المستهتره ؟ هل
أنا وحدى الذى أسمعها وهى تهمس لى أن دق الباب أربعين دقة يحقق
لك ما لا يمكن أن يتحقق فمتى لعب بالمجموعة الشمسية لعب الهواء

بالكرة ؟ ٠٠ مازال بطلنا يتمنى حدوث شيء يقلب هذه الحياة الآسنة رأسا على عقب ٠٠ ولم يقتل أمه هذا الجو الراكد المحيط به ٠٠ رغم أحاديث رجب القاضى لیسناء الرشيدى « لا تقلقى يا نور العين فالدولة منهمكة فى البناء ولديها ما يشغلها عن أزعاجنا » ٠ وأحاديث على السيد « لاننا نخاف البوليس والجيش والانجليز والامريكان والظاهر والباطن فقد انتهى بنا الامر الى ألا نخاف شيئا » ٠

هذه الحيسة الراكدة الآسنة بلغت حالة المرض لدرجة أن الكاتب يوحى اليها من خلال البطل ووجدانه فى غناء الجارية لهارون الرشيد :

واذكر أيام الحمى ثم انثنى

على كبدي من خشية أن تصدعا

وليست عشيات الحمى برواجع

عليك ولكن خل عينيك تدمعا ٠٠

بهذا الأسلوب الدقيق المهدف يسير الخط الدرامى العريض مؤكدا ما سبق من مواقف ٠ ومبرزا للتغيرات المادية والروحية الدقيقة المتتابعة التى رسمها الكاتب فى دقة ومهارة حتى يكاد القارى يحس أنها النار تحت الرماد تظل خائية حتى تتجمع العوامل المساعدة فتتوهج مرة أخرى ٠٠ وكان أول عامل فى ذلك هو ذلك الفلاح المسكين الذى صدمته عربة رجب القاضى فى رحلتهم المشتومة الليلية الى منطقة سقارة ٠٠

ويظل مفعول هذه التغيرات المادية والروحية يسرى فى وجدان البطل لدرجة أن يقول لنفسه : « لا تهتم بالموضوع أكثر من ذلك والا ضاع التدخين هباء » ٠٠ أى أن هناك شد وجذب بين الهروب والمواجهة ٠٠ ولم ينس نفسه بديل أن الألم مازال كامنا فى قلبه يؤرقه ويعذبه سواء فى مقر عمله أو فى العوامة اذ يخاطب نفسه « ثمة آلاف من الشهب تنناثر من الكواكب لتحترق وتتبدد منهالة على جو الأرض دون أن تمر بالارشيف أو تسجل فى دفتر الوارد ٠٠ أما الألم فقد خص به القلب وحده » وتستمر هذه الدفوعات الدرامية مشكلة لمحات ولسات سريعة تمهد بعد ذلك للتغيرات التى ستطرأ على كيان العوامة كله المنعزل عن باقى التيسارات الحية فى المجتمع ٠٠ فرغم أن مصطفى راشد يقول لسمارة بهجت « لعلك تفرلين لنفسك أنهم مصريون أنهم عرب ، أنهم بشر ، ثم انهم مثقفون فلا يمكن أن يكون هنا حد لهمومهم ، الحق أننا لا مصريون ولا عرب ولا بشر ، حتى

أنا لا ننتفى لشيء الا هذه العوامة ، ٠٠ ثم يؤكد على السيد نفس القول : « لكننا نرى السفينة تسير دون حاجة الى رأينا أو معاونتنا ، وأن التفكير بعد ذلك لن يجدى شيئا ، ربما جر وراءه الكدر وضغط الدم ، الا أن القارئ، يسمع النغمة المعارضة رغم خفوتها عندما يحمل أنيس الجمرة الى عتبة الشرفة لكي يعرضها لتيار الهواء بعد أن زودها بقطع من الفحم . اتسمت المراكز المحترقة في شتى القطع حتى استحال سواد الفحم جمرة متوهجة هشة عميقة ناعمة . واندلعت عشرات من الألسنة الصغيرة الموسومة بالشفق فانتشرت ثم تلاقت أجنتها مكونة موجة راقصة نقية شفافه مكلفة الأطراف بزرقه خيالية ؟ ثم اذت فتطاير من جوفها سرب من عنقايد الشرر وصرخت اصوات نسائية فاعاد الجمرة الى مكانها . واعترف فيما بينه وبين نفسه باعجابه غير المحدود بالنار . انها أجمل من الورد والأعشاب والفجر البنفسجي فكيف أمكن أن تطوى بين جوانحها أكبر قوة مدمرة ؟ ٠٠ »

قد يظن البعض أن هذا الحديث الوجداني لا يخرج عن كونه هذيان مسطول ولكن ان حللنا الرموز التي تضمنها من نار وتوهج واحتراق لوجدنا أنها من ضمن النسيج العام المشكل للتفكيرات المادية والروحية الدقيقة التي تتاب البطل من حين لآخر ٠٠ ويكفي وعيه بالحقيقة المرة عندما يسأل على السيد بخصوص دعوة سمارة بهجت . هل أخبرتها بأن الذي يجمعنا هاهنا هو الموت ؟ ثم إيمانه الراسخ بارادة الحياة كشيء صلب مؤكد رغم انها تقضى الى اللعب . يقول مخاطبا نفسه « أجل ما المانع وهل تكفى لخلق البطل ؟ » ثم ان البطل هو من يضحي بارادة الحياة نفسها في سبيل شيء آخر هو أسمى في نظره من الحياة فكيف يتأتى ذلك الشيء العجيب ؟ ٠٠ »

ويظل خطأ الصراع ناشبين في وجدان البطل بين الشد والجذب فتارة يؤمن بارادة الحياة والهروب من الموت ٠٠ وتارة أخرى يخاطب الجالسين في نفسه : « عليكم اللعنة . ليس اعدى للكيف من التفكير . وعشرون جوزه كادت تضيق بهاء ولا شيء يبدو راسخ الايمان كشجرة البلح » . ثم يبدى اعجابه باصرار الهاموش المتجمع حول المصابيح ٠٠

هكذا يدور سكان العوامة في فلك والمجتمع الخارجي كله في فلك آخر . ولم يكن ثمة رابط بين هذا وذاك الا عم عبده خفير العوامة الذي كان يصدهم من وقت لآخر بالمصائب التي تحدث حولهم من انتحار امرأة أو غرق عوامة ٠٠ الخ ٠٠ حتى يتشبثوا برباطهم الواهن بالحياة ٠٠

وكانت حكايات عم عبده تمهيدا رائعا من خلال الأحداث الراكدة للحدث الكبير الذى قلب حياتهم رأسا على عقب وشنت شملهم عندما صدموا فلاحا فى طريق سقارة صدمة أودت بحياته ٠٠ أى أن الانسان لا يستطيع مهما آمن فى الهرب من الحياة والتغرب عنها - أن ينفصل عنها بحقائقها الصلبة وقدراتها وقوانينها الأزلية التى تعمل وتتحرك خارج تصوراتنا التى نحيط أنفسنا بها ٠٠ أى أن الحياة أقوى بجاذبيتها الأبدية من قوة الشد فى العالم الزمى ، سرعان ما تتخلل هذا العالم الداهل فتضيئه بنورها ليستيقظ الانسان ويقاوم التحديات القدرية ٠٠ وحينئذ تزول الأوهام والرؤى كما يتلاشى الظلام أمام النور ٠٠

ثم تبدأ الخطوط الدرامية التى بدت من أول وهلة على أنها متسقة ومتراصة فى التعارض حتى يبرز الصراع الدرامى من بين ثنايا المواقف والحوار ٠٠ وذلك بتعارض نظرة أنيس الى الأمور مع نظرة الشخصيات الأخرى ٠٠ ولتأخذ على سبيل المثال ذلك الحوار بين رجب وسناء ثم انعكاسه على وجدان أنيس :

قالت سناء لرجب :

- قم لترقص .

فاجابها بهدوء بغيض :

- لا توجد موسيقى .

- طالما رقصنا بغير موسيقى .

- صبرك يا عزيزتى والا فلمن تدور الجوزة ؟

يظن نفسه مركز الكون وإن الجوزة تدور من أجله . والحق أن الجوزة تدور لأن كل شيء يدور . ولو كانت الأفلاك تسير فى خط مستقيم لتضير نظام الفرة . وليلة أمس اقتنعت تماما بالخلود ولكنى نسيت وأنا ذاهب الى الأرضيف ٠٠

بالرغم من أن نظرة أنيس زكى الى رجب تتميز بالضبابية الا انها تمتاز بأنها ثاقبة وناغدة ٠٠ وذلك تمهيدا لقمة الصراع التى ستقع بين رجب وأنيس عندما يصير أنيس على أن يبلغ الشرطة بحادثة التصادم فى طريق سقارة لكى يعرب « قول ما يجب قوله » ٠٠

ويظل المثل الأعلى للحياة الفاضلة ماثلا أمام مخيلة أنيس زكى رغم
ذهوله وهروبه مع هذه المجموعة الانهزامية .. فتارة يتخيل أنه يشترك
فى سباق الجرى ورفع الأثقال فى الدورة الأولمبية باليابان ويسجل
أرقاما قياسية وتارة أخرى يجد نفسه غريبا وسط غرباء وخاصة عندما
يرى الخراب فى التجاعيد الخفيفة حول عينى ليلي زيدان والقسوة الثلجية
فى ابتسامة رجب التهكمية .. ثم تلوح الدنيا غريبة أيضا لا يدرى موقعا
من الزمان ولعلها لا توجد أصلا ..

كل هذا الصراع الناشب فى وجدان البطل دليل واضح على الشغلة
التي مازالت خافية داخله وعلى الخط العريض الذى يربط الجزئيات الصغيرة
داخل النسيج العام للقصة مثل الغزوات الاسلامية والحروب الصليبية
ومحاكم التفتيش ومصارع العشاق والفلاسفة والصراع الدامى بين
الكاثوليكية والبروتستنتية وعصر الشهداء والهجرة الى أمريكا وموت عديلة
وهنية ومساوماته مع بنات شارع النيل والحوت الذى نجى يونس وعمل
عم عبده الموزع بين الامامة والقوادة وصمت الهزيع الأخير من الليل الذى
يعجز عن وصفه والافكار الفسفورية الخاطفة التى تتوهج لحظة ثم تختفى
الى الأبد ..

وعندما عثرت عيناه على حقيبة سمارة البيضاء .. أخذ منها المذكور
وخمسین قرشا وآمن بأنه يبتكر فكرة فريدة ذات طاقة غير عادية على بعث
المسرات .. تناول المذكرة ودسها فى جيبه .. أغلق الحقيبة وهو يشرق فى
الضحك .. سوف يستأنف تجربة التشريح التى فشل فيها قديما. ويشق
قلبا مغلقا .. ويجدد شبابه ليستعيد أيام الصبث .. تماما مثلما رغب عمر
الحمزأوى فى « الشعاذ » ذات يوم أن يشق قلب الراقصة رفيقته لعله
يجد فيه مبتغاه من البعث المديد والخلود الأبدى .. وليدرك سر حياته
وكنه وجوده وسبب ركوده ومصدر ضجره ..

ثم تعلو النغمة المعارضة لأنيس عندما يقول على السيد فى الفصل
الحادى عشر :

- حلمت ذات ليلة أننى صرت فى طول عم عبده وعرضه ..

فخرج أنيس عن صمته المألوف قائلا :

- ذلك أنك تهرب فى الأحلام والادمان !

رحبوا بتعليقه ضاحكين .. وسأله على :

- ولكن مم أهرب يا ولى النعم ؟

- من الخواء !

ولما سكنت الضحك استعطرد :

- جميعكم أوغاد غصريون تهريون فى الادمان والأوهام الكاذبة ..

هنا يشعر القارئ انه على مشارف الانقلاب فى شخصية أنيس لأنه استطاع أخيراً أن يضع يده على مرطن الداء ويواجه به مجموعة العوامة التى ظنت انه يسخر أو يهذى كالعادة لأن الانسان ممثلاً فى أنيس قادر دائماً أبداً على تفكيك كيانه ومواجهة قدره من خلال احتكاك ارادته بظروف الحياة الجديدة من حوله .. وعندما تصرخ سنية كامل فى وجهه : « يا مجنون » لأنه اتهمها بتعدد الأزواج والادمان ، يقول لها فى هدوء : « كلا أنا نصف مجنون فقط ولكنى أيضاً نصف ميت » . فمجرد التعرف على الوضع هو بمثابة بداية الطريق الى الوصول الى حل ... وهنا تنتفى عن أنيس صفة الهروب لأنه يواجه مأساته بمنتهى الصراحة والوضوح دون الاحتما بالغمبيات أو الأفكار الضبابية أو الحواطر الداهلة ..

بهذا الأسلوب الدقيق يعتمد نجيب محفوظ على الحوار الواعى واللواعى فى رسم حدود المواقف داخل الشكل الفنى للرواية وتحديد مسار الخطوط الدرامية ورغم أن الحوار يتسم بالديالكتيكية فى بعض الأجزاء إلا أن طبيعة الأشخاص الذين يدورون فى حلقة مفرغة تحتم على الكاتب أن تكون طبيعة الحوار نابعة من تكوينهم .. ومع ذلك فلقد كشفت الشخصيات وخطوط الصراع من داخل الحوار الواعى بين الشخصيات والحوار اللواعى بين البطل ونفسه .. ولذلك كان من الطبيعى أن تندفع الأحداث الدرامية بعد ذلك نظراً لمقدماتها التى وردت فى الحوار .. ويتفق الحاضرون على أن يقوموا برحلة الى منطقة سقارة .. رحبوا بالاقتراح وقال أحمد نصر أن فى الحركة بركة . ولم يعترض أحد الا أنيس الذى تمت : « لا » ..

تمت أنيس بالرفض لاحتساسه بأن قمة المأساة على وشك أن تقع على رؤسهم وأنه صحيح أن فى الحركة بركة كما قال أحمد نصر ولكن فى منطق العوامة المعونة أن فى الحركة لعنة لأنهم ملعونون من بداية الرواية .. وذلك ما ستثبته الأحداث بعد ذلك .. وهناك فى منطقة سقارة يحن

أنيس الى العوامة : « أين الشرفة وصوت تلاطم الأمواج. أين ، والجوزة ورائحة الماء أين ؟ والخواطر التي تومض كالبرق ترتطم بأشباح الجازورينا ثم تختفي ولكن أين ؟ » ولكنها كانت اللمحة الهروبية الأخيرة .. لأن حادث مصرع الفلاح في الظلام بعد ذلك سيقلب حياتهم رأسا على عقب وتواجههم قسوة الحقيقة برسوخها ومرارتها .. ويظهر من أخيلتهم الذهول ويجرفهم تيار الحياة الحقيقي .. كما جرف تيار الليل العوامة المجاورة ذات يوم .

تختفي كل رموز الهروب من مخيلة أنيس .. فيسكت صوت الظلام الذي طالما خاطبه في لحظات امعانه في الهروب .. ويختفي صوت يونس رمز الهروب من المسئولية وهو الذي طالما داعبه وأغراه بالهروب كما هرب يونس الى جوفه .. ثم انتحار الحاكم بأمر الله .. كلها إيعاءات بعودة تيار الحياة المتدفق الى مجراه الطبيعي .. وكما جرف التيار عوامة إمبابة فعلا .. جرف التيار هنا عوامة أنيس زكى من الداخل .. وخير دليل على ذلك افتتاحية الفصل السادس عشر :

وتناهى اليه صوت عم عبده وهو يؤذن فقال : « اننى وحيد . وانه يحسن به أن يدعو أحدا أو ينضم الى أحد ولوح بذراعه لليل وقال ان السر قد تبخر من رأسه فهو مفقود وضحك من غرابة الفكرة . لكنه مفقود مفقود وها هو ليل الفجر بلا صوت يتحدث وليس للحوت من أثر . وأين بقية القبارة هل داستها سيارة . والحاكم بأمر الله كان يقتل بلا حساب ، ولما آمن بأنه اله حرم على الناس الملوخية لما أذعن للخرج معهم ؟ . هكذا توجت قاتلا ، القتل والسرعة الجنونية والهرب ، والمناقشة المدببة وأخذ الأصوات فى ديمقراطية دامية . وبعثت الزوجة والبنت ثم ماتتا من جديد . ولن ينام الليلة الا الميتون . والصرخة التي هزأت من كمال الأفلاك مجهول من مجهول الى مجهول . متى يرحم العقل نفسه ويستسلم للنوم ..

هكذا ينفذ نور العالم الحقيقي الى عالم الوهم الخيضيته وتلاشى الظلال ويفيق الإنسان على تحديات لا مفر أمامه من أن يواجهها . لأول مرة يشعر أنيس انه فى حاجة الى أن يدعو واحدا أو ينضم الى أحد . ولا يستطيع النوم فلقد كانت الصدمة أقوى من الهروب .. وتتطور الخطوط كلها الى قمة الصراع الدامي بين رجب وأنيس .. ثم يهدد أنيس المدير العام بالقتل ويصدر أمر بوقفه عن العمل وحالته الى الانبيابة الادارية ، واستسلم للأقدار .. حتى تاجر الحشيش أفلس .. ولم يعد هناك ملجأ ولم يجد مقرا من أن يطالع فصولا عن عصر الشهداء .. ثم

يتخيل نفسه برومتيوس الذى حاول سرقة مفتاح المعرفة فعاقبته الآلهة
بربطه الى صخرة تنهشه الصقور وكأنه شهيد من شهداء القدر .. وعندما
تسأله سمارة بهجت :

« أيمكن أن تمضى الحياة كما كانت ؟ » يجيبها قائلا : « لا شيء يكون
كما كان » . وهكذا يسيطر الخط الدرامى المتمثل فى ارادة الحياة التى
تعلو فوق كل ارادة .. ويصر أنيس على أن العدالة يجب أن تتحقق وأن
يبلغ الشرطة بمصرع الفلاح ويبرز التغيير الشامل الذى اجتاحت كيانه
عندما يقول :

— كلا يا أوغاد ، انى ذاهب ، سأذهب الى النقطة بنفسي ، انى أتحدى
الحراب والموت والشياطين ..

هكذا كان انتصار ارادة الحياة .. ونسمح سمارة بهجت تحدثه
عن الأمل ولكن « أنيس » يروح فى صفاء غريب يحكى لسمارة حكاية كل
هذه المتاعب التى « أصلها مهارة قرد تعلم كيف يسير على قدميه فحذر
يديه .. وهبط من جنة القروود فوق الأشجار الى أرض الغابة .. وقالوا
عد الى الأشجار والا أطبقت عليك الوحوش .. فقبض على غصن شجرة
بيد وعلى حجر بيد وتقدم فى حذر وهو يمد بصره الى طريق لا نهاية له » .

بهذا الأسلوب الدقيق يبرز لنا الشكل العام للرواية فى اندماج
تيار الحياة المتدفق مع حياة سكان العوامة واجتياحه للركود والحمود دون
صخب فى الإيقاع أو نتوءات فى البناء أو وساطة مباشرة من الكاتب ..
وتتم الحياة دورتها الأزلية منذ بدأت بقرد تعلم كيف يسير على قدميه الى
عصر النصف الثانى من القرن العشرين ..

وعلى الرغم من أن نجيب محفوظ يسمى روايته « ثرثرة فوق النيل »
الا أننا وجدنا داخل ثنايا هذه الثرثرة أعماقا وأغوارا .. تلك الأعماق
والأغوار التى ساعدت على إخصاب المضمون وإثراء الشكل ومزجها معا
فى كل واحد وجسد حى متكامل .

ميرامار

ينهض الشكل الفني فى رواية « ميرامار » على تكنيك جديد يعبره نجيب محفوظ لأول مرة فى حياته الفنية ، وهذا التكنيك يعتمد على سرد نفس المحتوى مرات متعددة من وجهة نظر الشخصيات الأساسية فى الرواية ، فمثلا يبدأ عامر وجدى الصحفى المجوز المتقاعد بسرد ما يدور فى بنسبون ميرامار من أحداث ومواقف وذلك كما يراها من خلال وجهة نظره التى تشكلت طبقا لماضيه وثقافته وتكوينه النفسى وإيضا من خلال احتكاكه بالشخصيات الأخرى وتجربته الشخصية معها ، أى أن ماضى الشخصية وحاضرها وحتى نظرتها الى المستقبل ، كل هذه الحطوط الدرامية كانت فى تفاعل مستمر طوال أحداث الرواية . ونفس المنهج ينطبق على حسنى علام الشاب الذى قدم الى البنسسيون من طنطا هاجرا عائله الاقطاعية الكبيرة ومحاولا أن يؤقلم حياته فى المجتمع الجديد . لكن عقده النفسية المسيطرة على كيانه تنعكس على افكاره وظنونه تجاه الشخصيات الأخرى بحيث تصبح تصرفاته تجسيدا حيا لهذه العقدة . وكانت أبرز عقدين فى حياته قد تمثلتا فى احساس الاقطاعى القديم الذى يظن أن كل الناس تحت امرته ومن حقه أن يتصرف معهم كما يحلو له وليس كما يحلو لهم ، والعقدة الثانية هى عدم حصوله على قسط كاف من التعليم والثقافة لدرجة أنه كان يمقت زهرة الحادمة بالبنسسيون لأنها قررت أن تتعلم وأن تبدأ إلسلم من أوله .

بعد ذلك يأتى منصور باهى الشاب الصامت الغامض الذى يحل بين جوانبه هموم العصر كله ، ليقتص علينا ماضيه الزاخر بالاضطرابات

والصراعات النفسية المريعة . وهو - بوجه عام - يمثل القطب المضاد لحسنى علام ، فهو متقف ذو ميول اشتراكية لدرجة تجعله ينضم الى بعض التنظيمات غير الشرعية . وكانت وظيفته كمذيع في اذاعة الاسكندرية بها تحمله من نشاط ثقافى وأدبى وروحى غير كافية لتشفغل الحوائى الروحى الذى عانى منه الامرين . وكان يميل بصفة خاصة الى عامر وجدى بحكم الاتجاهات المشتركة فى التفكير السياسى والثقافى . ولكن سلبيته لم تتح له الفرصة فى أن يؤثر فى الأحداث بصفة حاسمة مثلما فعل الرواى الرابع سرحان البحرى الذى كان محورا للأحداث بحكم تطلعاته الطبقيّة وانتهازيته البورجوازية وذكائه الفطرى وميل زهرة بالذات اليه لان الانين قدما من البحيرة ويحملان نفس الطابع الريفى بكل متناقضاته . وعندما تنتهى القصة بانتحار سرحان البحرى بعد انكشاف أمره فى تهريب لورى الغزل الى السوق السوداء ، يأتى عامر وجدى مرة أخرى ليضع اللبسات النهائية وليجمع الخطوط المتناثرة للرواية بحيث يترك الانطباع النهائى فى نفس القارىء ، وهو الانطباع الذى يقول بأن زهرة - رمز مصر المعذبة - قد قررت أخيرا أن تشق طريقها لوحدها دون مساعدة من أحد طالما أنها تثق فى نفسها وفى مقدراتها ، لأن اعتمادها على الطبقة الجديدة ممثلة فى سرحان البحرى قد أصابها بخيبة أمل لأنه لم يستطع أن يتخلص من انتهازيته وطبعه وجشعه وانانيته دون الاهتمام بأية اعتبارات انسانية .

هؤلاء هم الرواة الأربعة الذين يقصون علينا القصة مرات أربع ولكن من وجهات نظر مختلفة الى حد التناقض والصراع ، ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نعتبر أحدهم بطلا منفردا للرواية ، لأن البطل الحقيقى لم يكن راويا ، فقد تمثلت شخصيته فى مجرد خادمة بالنسيون قدمت من قريتها بالبحيرة هربا من ضغط أهلها عليها لتزويجها من كهل ثرى . كانت هذه الخادمة هى زهرة البطلة الحقيقية للقصاص الأربع التى رويت لنا ، فنور كل شخصية يتحدد بحدود رأيها فيها وانعكاساتها وسلوكها تجاهها ، وبالتالي فقد كانت بؤرة الأحداث التى تنبع منها وتصب فيها كل مواقف الشخصيات وخطوط الرواية بصفة عامة وبدون استثناء . ومن الباحية الرمزية قصد نجيب محفوظ أن يرمز الى مصر بزهرة ومن هنا كانت منطقية احتكاك الشخصيات الأخرى بها وأطماعها فيها ، فلا شك أن الشخصيات الأخرى كانت تتحرك أمام خلفيات طبقية واجتماعية وعقائدية متعددة ، وبالتالي فقد تعددت الصراعات والانعكاسات تجاه زهرة . ومع كل الضغوط التى عانتها زهرة فقد استطاعت أن تصمد حتى النهاية

متسلحة في ذلك بذكائها الفطري وحكمتها التي ترجع الى آلاف السنين .
رغم أنها لم تدخل المدارس أو تتعلم القراءة والكتابة . وحتى عندما خدعها
سرحان البحيري بوعوده البراقة ثم تخلى عنها تلقت الصدمة بثبات يحسد
عليه أقوى الرجال . وفي النهاية تقرر ترك البنسيون والبحث عن مستقبلها
في مكان جديد بعيدا عن هذا العفن والركود .

هناك أيضا ثلاث شخصيات هامة لم تشارك في الحدث ولكن أهميتها
تركزت في التنوعات الاجتماعية والأبعاد الطبقة التي أوجت بها واثرت
بذلك العمل الفني . هذه الشخصيات الثلاث هي طلبة مرزوق ومدام ماريانا
ومحمود أبو العباس ، يمثل طلبة مرزوق الطبقة الاقطاعية التي وضعت
تحت الحراسة ، وقد يقول القاري ما دلالة وجود هذا الاقطاعي طالما أن
نجيب محفوظ قدم نموذجا آخر تمثل في حسنى سلام ، ولكن الدلالة
الدرامية هنا تكمن في اختلاف الجيل بين الاثنين ، فطلبة مرزوق كهل
لا يهمل أن يتأقلم مع الأوضاع الجديدة لأن الزمن قد دار دورته معه وما تبقى
من عمره لا يستحق الكفاح والمقاومة ولذلك فهو يقنع بالنقمة والحقد على
الأوضاع الجديدة والتعليق بسخرية ومرارة كلما حانت له الفرصة ، أما
حسن سلام فهو شاب في مقتبل عمره . أحس أن الرفاهية الأرستقراطية
التي ترعرعت فيها أسرته الاقطاعية على وشك الزوال ولذلك فهو يحاول أن
يتماشى مع المجتمع الجديد عن طريق استثمار أمواله ودخله من المائة فدان
المتبقية في مشروع تجارى يدر عليه ربحا ثابتا ، ولكن أفكاره كلها لم تكن
على أساس علمي لقلة حظه من الثقافة .

أمام مدام ماريانا صاحبة البنسيون فكانت بلزوة وتجسيدا لكل
المتناقضات التي احتوى عليها هذا البنسيون العجيب ، فقد كانت في
شبابها زوجة لضابط قتل في ثورة ١٩١٩ ثم تزوجت من المليونير تاجر
البطارخ وصاحب قصر الابراهيمية الذى أفلس ذات يوم . فانتحر ، ورغم
أنها يونانية الأصل الا أنها كانت سيدة صالون من الطراز الأول في الزمن
الفاير يتهاافت حولها الوجهاء المعجبون بجمالها وسحرها ، ولكن عجلة
الزمن التي لا ترحم دارت بها بحيث لم يبق لها سوى البنسيون الذى
تجسد فيه المجتمع المندثر بكل انحلاله وتدهوره وارهاسات الميلاد الجديد
التي تبلورت في انطلاقة زهرة بعيدا عن البنسيون ، وهذه الرمزية تذكرونا
برمزية تشيكوف في مسرحية « بستان الكرز » وهو البستان الذى كثف
المجتمع الروسى القيصرى الذى كان على وشك الاندثار خلفا مجتمعا
جديدا تمثل في شخصية المزارع لوباخين الذى لم يعتمد الا على عمله وعرقه
ومجهوده فى فلاحه الأرض .

أما منحبد أبو العباس بائع الجرائد الذى أراد الزواج من زهرة فقد كان تجسيدا حيا لصراعات الطبقة الكادحة وتطلعاتها ، فلم يكن قائما بعمله كبائع للجرائد وكان دائم التطلع الى مطعم بنايوتى الذى قرر العودة الى بلده ، فكان دائم الادخار حتى تمكن فى النهاية من شراء المطعم . ورغم عقليته الاقتصادية الفطرية فقد رفضته زهرة لأنه كان ما يزال يعيش بعقلية عصر الحريم التى تنظر الى المرأة على أنها متاع الرجل وله أن يتحكم فيها كيفما شاء وأن يذلها أيضا اذ أراد لدرجة الضرب والاهانة ، لأنها مخلوق ناقص وناشز ولذلك يجب أن يفرض عليها وصاياته الدائمة ، أما ارادتها فلا وجود لها فى نظره ، ولم تكن زهرة الفلاحة الجميلة الذكية ذات الارادة الحديدية بقادرة على قبول الزواج من رجل بهذه العقلية التقليدية المحدودة .

ومن الواضح أن الموضوعية الدرامية التى تمسك بها نجيب محفوظ قد جنبته الانحياز الى جانب دون آخر : بل نظر الى الأحداث والمواقف والشخصيات نظرة شاملة ومستوعبة لكل تناقضات النفس البشرية ولم يتحول الى بوق دعاية لطبقة أو فئة دون الأخرى ، وإن كنا نحس من طرف خفى أنه يتعاطف مع زهرة لأنه من الطبيعى لأى فنان أصيل أن يناجى روح وطنه فى شخصية متجسدة . ولكن حتى هذا التعاطف كان موضوعيا بمعنى أن المؤلف عبر عنه من خلال المواقف والشخصيات والمنهج الدرامى بصفة عامة ، فلم يظهر بشخصيته المباشرة على مسرح الأحداث ليلقى بخطب عصماء تحض القراء على حب مصر بل ترك التجربة النفسية التى تمر بها زهرة تشكل وجدان القراء تجاه المواقف بحيث يتفاعلون معها سيكولوجيا دون التدخل لتوجيهه الفكرة بما يتفق مع الراى الصريح والشخصى للكاتب .

ولكى تكون التجربة النفسية متكاملة فإن المؤلف يستغل الحواس الخمس عند القارئ لكي ينفذ الى القارئ بكل طريقة ممكنة ، فأول حاسة يعتمد عليها هى حاسة البصر بما تحويه على مقدرة تشكيلية توحى ولا تقرر ، نجسد ولا تجرد ، تلمح ولا تصرح ، وهو يستغل أيضا الشحنات الشعرية بما تحويه من صور ومعان وظلال وأضواء والزأن لكي تتعدد الايحاءات . فمثلا نجد فى افتتاحية الرواية التى يؤديها عامر وجدى الاسكندرية وقد تحولت الى :

« قطر الندى ، نفثة السحابة البيضاء ، مهبط الشعاع المفسول بماء السماء ، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع » (ص ٧)

وهذه الامكانية التشكيلية لا تقدم لمجرد الخزعة الجذيلة ولكن من أجل قيمتها الوطنية ، فهذه الاسكندرية ليست المدينة التي يراها نجيب محفوظ ولكنها المدينة التي يحبها عامر وجدى ، فهي تتبدى لنا من خلال نظراته وماضيه وعودته الى ايام شبابه بكل ما تحمله من ذكريات وآمال وآلام ، ثم عودته مرة اخرى الى البنسيون الذى شهد شبابه وفتوته ، فمن خلال تيار الشعور عند عامر وجدى نجد لسان حاله يقول :

« العمارة الضخمة الشاهقة تطالك كوجه قديم ، يستقر فى ذاكرتك فانت تعرفه ولكنه ينظر الى لا شيء فى لا مبالاة فلا يعرفك ، كلحت الجدران المقشرة من طول ما استكنت بها الرطوبة ، وأطلت بجماع بنيانها على اللسان المغروس فى البحر الأبيض ، يجعل جنياثة النخيل وأشجار البلح ، ثم يمتد حتى طرف قصى حيث تفرقع فى المواسم بنادق الصيد » (ص ٧ ، ٨)

هكذا ينتقل نجيب محفوظ الى منطقة السمح عند القارى فتترامى الى آذانه صوت فرقة بنادق الصيد فى موسم الصيد ، ورغم أن الشتاء كان يلف كل شيء الا أن أصوات الصنف كانت تلعب تنويعا موسيقية على اللوحة التشكيلية . بعد ذلك ينتقل نجيب محفوظ الى حاسبة المسر عند القارى فيكمل اللوحة « والهواء المنعش القوى يكاد يقزض قامتي النحيلة المقوسة ، ولا مقاومة جدية كالأيام الحالية » ، فهذه الصورة الحسية تجسد لنا الوهن الذى دب فى كيان عامر وجدى وفى كيان المجتمع القديم فى نفس الوقت ، بحيث أصبح غير قادر على مقاومة رياح التغيير ، ثم ينتقل المؤلف الى حاسة الشم عند القارى الذى يتابع عامر وجدى وباب البنسيون يفتح لأول مرة بعد مدة طويلة فيقول :

« استقبلنى تمثال العذراء البرنزى . ثمة رائحة ما لعل افقدتها أحيانا . وقفنا نتبادل النظر . طويلة رشيقة ، الشعر ذهبى ، والصحة لا بأس بها » . (ص ٨)

وقد يظن البعض أن القصة التى تسرد أربع مرات على لسان أربع شخصيات متعاقبة لابد أن تثير الملل فى نفس القارى لأن الروائي ليس عنده من الجديد ما يضيفه فى كل سرد على حدة ، فالأحداث والمواقف والشخصيات هى . ولكن هذا الظن لا يبدو فى محله اذا تعددت الزوايا التى ينظر منها الى القصة وتغير الايقاع من شخصية الى أخرى ، تماما مثلما نجد فى السيمفونية مثلا التى تحتوى على بعض النغمات والجمال الأساسية التى تتكرر من حركة الى أخرى ، ولكن اختلاف الايقاع من حركة

الى اخرى وتعدد التنويصات المتتابعة والمصاحبة والموازية لهذه الجمل الأساسية هو الذى يمنح الاحساس بالرتابة والتكرار ويمنع المقدرة على التجسيد والبلورة وتعدد الأبعاد والاعماق ، فالإيقاع الهادئ المتوانى الرتيب الذى نجده فى سرد عامر وجدى ينقلب فجأة الى نغمت حادة وسريعة لتحدد لنا الأبعاد النفسية التى يتحرك فيها حسنى علام الشاب الناقم على المجتمع الجديد مع محاولة غير جدية منه للتمايش معه ، نجده يبدأ قصته كالآتى :

« لريكيكو .. لا تلمنى !

وجه البحر أسود محتقن بزرقة . يتميز غيظا . يكظم غيظه .
تتلاطم أمواجه فى اختناق . يغلى بفضب أبدي لا متنفس له .
ثورة . لم لا . كى تؤدبكم وتفقركم وتمرغ أنوفكم فى التراب .
يا سلالة الجوارى . انى منكم وهو قضاء لا حيلة لى فيه . وقد عرفتنى
ذات العين الزرقاء بقولها « غير مثقف ، والمائة الغدان على كف عفريت » .
وقبعت تنتظر ثورا آخر » .

نجد فى هذه الضربات السريعة لفرشاة نجيب محفوظ كل ما هو مطلوب معرفته دراميا عن حسنى علام ، ومن خلال هذا الإيقاع اللاهث ندرك المكونات الأساسية لشخصيته وسلوكه تجاه الأحداث والشخصيات الأخرى ، وهذه المكونات تمثلت فى الاندفاع والتهور والانطلاق بلا حدود ، وقد تمثل هذا فى انطلاقه الجنونى بعربته كلما تآزمت أحواله النفسية على سبيل الهرب والتنفيس عن العقد والرواسب التى تثقل روحه من حين لآخر ويحاول التخلص منها بقدر الامكان .

ونظرا لأن القصص الأربع المشكلة للبناء الدرامى للرواية تعتمد فى السرد على ضمير المتكلم ، فقد أتاح ذلك فرصة كبيرة للكاتب لكى يتوغل فى تيسار الشعور عند الشخصيات ويجسد لنا الدوافع الكامنة وراء سلوكها ، وبذلك تبدي لنا خارج الشخصية مع داخلها فى وحدة عضوية لا تعرف الانفصام ، فالدافع والاستجابة له يمتدان بطول التسيج الروائى، بل أنهما يتشابكان ليس فقط داخل الشخصية الواحدة بل ينتقل التشابك الى الشخصيات كلها بحيث تندمج كلها فى وحدة نفسية . وبالطبع فالكيان النفسى يختلف من شخصية الى أخرى اختلاف بصمات الأصابع وهذا ساعد على تفادى الرتابة والتكرار رغم أن الأحداث واحدة فى القصص الأربع لأنه بالإضافة الى اختلاف الزاوية التى تنظر بها كل شخصية الى

كل حدث على حدة فقد حرص نجيب محفوظ على تجزئة السرد بحيث لا تتكامل الأحداث الرئيسية إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية ككل . ومن هنا كانت الوحدة العضوية التي تميز الشكل الفني كله ، وبالتالي فنحن نستعمل اصطلاح القصص الأربع على سبيل التحليل أو المجاز ولكنه لا يعنى انفصالا بين أجزاء الرواية بدليل أننا لو حذفنا أى جزء من الأجزاء التى تسردها الشخصيات فإن البناء كله ينهار من أساسه . وإذا أخذنا حادثة انتحار سرحان البحرى فسنجد أن عامر وجدى يقصها كالآتى : « وفى صباح اليوم الثالث لاعتكافى اقتحمت المدام غرفتى فى غاية من الانزعاج ثم قالت لاهة :

- أما سمعت بالخبر ؟

تم وهى تفوص فى المقعد الكبير :

- قتل سرحان البحرى !

هتفت :

- هه ؟!

- وجد قتيلا فى طريق البالما !

ولحق بها طلبة مرزوق قابضا بعصبية على الجريدة وهو يقول :

- خبر مزعج جدا ، وقد يجر علينا متاعب لم تكن فى الحسبان !

وجعلنا نتبادل النظر والرأى دون جدوى . استعرضنا كافة الاحتمالات ، فكرنا فى خطيبته الأولى ، حسنى علام ، منصور باهى ، محمود أبو العباس ، حتى قالت المدام :

- قد يكون القاتل شخصا آخر لا يخطر لنا بالبال » . (ص ٨١ ، ٨٢) .

ويأتى حسنى علام ليقص نفس الحادثة ولكن كتشوية جديدة مشحونة بالندفاع الشبابى وتهوره وفورته على عكس النغمة الهادئة المتأنية التى أحسسنها فى أسلوب عامر وجدى . يقول حسنى علام :

« قرأت فى وجهى المدام وطلبة بك وجوما ينذر بالشر ، وإذا بالرجل يقول :

- أما علمت بالخبر ؟

رماقته بنظرة متسائلة فقال :

— لقد عثر على سرحان البحرى جثة هامدة فى طريق اليلما . .

لبثت لحظات ذاهلا قبل أن يستقر الخبر فى وعى وادراكى .
واكتسحتنى شعور من الانزعاج والاشفاق ، والقلق حبال طبيعة الموت
الغامضة المقتحمة . وسالت :

— ميتا ؟

— بل قتيلًا . (ص ١٣٤) .

ثم يدور حوار بين طلبة مرزوق ومدام ماريانا ينتقله بعده نجيب
محفوظ الى بؤرة الاحساس عند حسنى علام الذى يقول :

« أفقت من وقع الخبر فرددت قائلا :

— لتكون مشيئة الله .

كان فى نيتى أن أخبر المدام بما استقر عليه رأى من الانتقال من
البنسيون ولكنى أجلت ذلك الى وقت آخر . ولما هممت بالخروج قال لى
طلبة بك :

— محتمل أن ندعى جميعا لسماع أقوالنا .

فقلت وأنا أمضى :

— فليدعنا من يشاء .

صممت على غسل رأسى بجولة من جولانى الانطلاقية فى انحاء
الاسكندرية . كانت السحب البيضاء دانية يقطر منها لون رائق ، والهواء
خفيفا سريعا لاذعا .

انه آخر يوم فى السنة وقد تضاعفت رغبتى فى احياء ليلة جنونية
حتى الصباح . لقد وضحت لى معالم الطريق ، فليمت من يموت وليعيش
من يعيش .

دفعت السيارة وأنا أقول لصورتى فى المرآة الصغيرة : فريكيكو . .
لا تلمنى » (ص ١٣٥) .

فعادة انتحار سرحان البحرى هنا لا تتكرر مرة أخرى بعد أن
قصها علينا عامر وجدى ولكن نجيب محفوظ يوظفها فى القاء المزيد من

الأضواء على شخصية حسنى علام وطبيعته القلقة ، فالحدث مجرد ذريعة
درامية لبلورة الانكاسات النفسية للشخصيات المختلفة وفي نفس الوقت
ربطها جميعا الى بؤرة واحدة وإن تعددت الأصداء والتأثيرات ، وبذلك
تكمّل كل قصة تسردها الشخصية القصة التي سبقتها بحيث يتطور الحدث
الرئيسى ويتقدم دون عائق أو حركة سكون تخلخل من تناسق البناء
الدرامى . فبالإضافة الى أن الحدث يبلور الشخصيات ويجسدها فانه فى
نفس الوقت يتكامل بالتدرّج من سرد الى آخر . فنحن لم نعرف كل شيء
عن حادثة انتحار سرحان البحرى من عامر وجندى لأنه لم يسرد سوى
ما سمعه من المدام ، ونفس الوضع بالنسبة لحسنى علام الذى يضيف
شخصية طلبة مرزوق الى الإطار العام للصورة . بعد ذلك يأتى منصور
باهى ليوضح لنا آخر لحظات سرحان قبل الانتحار. عندما تتبعه من كازينو
البجعة الى طريق البلبلا ، ولكن الحادثة تروى من خلال ذهن منصور باهى
المشوش وتفكيره المضطرب بحيث لا نعرف هل انتحر أم قتل أم ماذا ؟
وهذا بدوره يثير حب الاستطلاع والتشويق لدى القارئ الذى ينتقل الى
سرد سرحان البحرى بشغف ليعرف حقيقة الأمر . يقول منصور باهى :

« أسرعت قليلا حتى لا أضله وأنا الامس سباح الحدائق ، وقد غرقنا
معا فى الظلام . وجعلت أتوثب وأنا أتابع شبحه ، ولكنه توقف فجأة
فوقفت عن التقدم وأنا أرتعد . سيقع شيء ما . ربما جاء شخص غريب ،
على أن أنتظر . وإذا بصوت يند عنه . كلمة . إشارة صوتية . . قىء .
وتتحرك ببطء مسافة قصيرة ثم سقط على الأرض . سكران مخمور . لقد
شرب فوق طاقتة وما هو يفقد الوعي . وانتظرت وأنا أرهف السمع ولكن
لم يقع شيء . اقتربت منه حتى كدت أعثر به . انحنيت فوقه ، أردت أن
أناديه ولكن صوتى انحبس . لمست جسمه ووجهه فلم يستجب ، غرق
تماما فى غيبوبة الحمر ، وسوف يفارق العالم بلا ألم أو خوف ، .
(ص ١٩٩) »

ويستمر السرد من خلال نظرة منصور باهى المشوشة الى سرحان ،
ونكتشف أنه يحاول أن ينفس عن كل مكبوتاته فى شخصية سرحان
ولذلك فنحن لا ندرك على وجه اليقين ما الذى حدث تماما رغم الشبهة التى
يحاول منصور أن يلقبها على نفسه عندما يقول :

« ركلتة فى جنبه . ركلتة مرة أخرى بقوة أشد . ركلتة الثالثة
بعنف . وجن جنونى فانهلت عليه بطرف الحذاء فى شتى أطرافه حتى

أفرخت غضبي وهياجي . تراجعت الى السياج وأنا أترنح من الاعياء مرددا
« لقد قضيت عليه » كنت أتنفس بصعوبة وأشعر بتقزز » (ص ٢٠٠) .

لحادثة سرحان هنا مجرد ذريعة بالنسبة لمنصور لكي يعبر عن ضعفه
وقلقه وتردده ومسيرته التي عانى منها منذ مجيئه الى البنسيون ، وخاصة
أن حيوية سرحان وثقته بنفسه واقباله على الحياة لكي ينهل منها دون تردد
أو حياء ، بل وانتهازيته وجراته ونرجسيته الى درجة الحسة ، كل هذا
التناقض بينه وبين منصور جعل الأخير يشعر بعجزه تماما ، فلا شك أن
قانون النسبية هو الذي يحكم أى صراع درامى ، فالثابت عندما يعيش
وسط ثوابت لا يمكن أن يدرك ثباته ولكن بمجرد احتكاكه بالمتحرك يدرك
هذه الحقيقة فوراً وخاصة عندما يشعر أن الفجوة بينه وبين المتحرك غير
ثابتة أيضا بل تزداد فى الاتساع بمرور الزمن ، وعلى ذلك فاحساسه
بالعجز والحيرة والقلق وفقدان الثقة يتضاعف لعدم قدرته على اللحاق
بمكب الحياة التي تفلت من بين يديه ولا يستطيع الاسماك بتلابيبها .
وكانت عقدة النقص التي كشفتها تصرفات سرحان فى نفسية منصور
السبب الذي جعله يقوم بهذه الأعمال الصبيانية تجاه جثته بعد أن فارق
الحياة فعلا وهو يردد « لقد قضيت عليه » . وهذه العبارة ذات الكثافة
الدرامية الثقيلة توضح لنا مدى عجز منصور للدرجة التي يشعر فيها
- واعيا او لا واعيا - أنه انتقم من عجزه فى شخصية سرحان بعد مفارقة
الحياة ، وهو الذي لم يستطع مواجهته من قبل الا فى خياله وسرحاته
الزائفة بالمواقف العنيفة التي تنبخر بمجرد ملامستها لواقع الحياة البارد .
وترديد منصور لعبارة « لقد قضيت عليه » يثير فى نفسية القارئ الشبهة
والتشويق أيضا الى التأكد من حقيقة الحدث الذي هز البنسيون من
أساسه ، كما هز من قبل حادث اصطدام العربى التي استقلها زوار العوامة
بذلك الفلاح الغامض الذى مات تحت عجلاتها فى ظلام الليل فى طريق
سقارة فى الرواية السابقة « ثرثرة فوق النيل » ، وكان هذا الحادث هو
الذى ربط الحيوط الدرامية كلها فى بؤرة واحدة مما كثف الاحساس
بنهاية هذا المجتمع الذى تجسد فى زوار العوامة .

وعلى هذا فان القارئ ينتقل الى سرد سرحان البحيرى بشغف بالغ
لكى يدرك حقيقة الأمر حول موته ، فعندما يخبره على بكير تليفونيا فى
كازينو البهجة بفشل خطتهما بتهريب لورى الغزل لكى يباع فى السوق
السوداء نجده يفلق السكة ولسان حاله يقول :

« انى أرتجف ولا تكاد تحملنى قدماى . فكرت لحظة فى الهرب ولكنى عدت - تحت عيني الجرسون - الى المائدة . لم أجلس . شربت الكأس . اديت الحساب . اليأس يزحف بسرعة مذهلة . وخوف مثل الشيطان . فارقت موقعي الى البار رأسا . بطريقة غير شعورية . طلبت من البارمان زجاجة واندفعت فى الشرب بلا وعى وهو يرمقنى بقلق . أصب وأشرب ثم أصب . دون كلمة أو لفظة أو تريت . ثم رفعت رأسى اليه قائلا :

— موسى حلاقة من فضلك ؟

ابتسم الى دون أن يحرك ساكنا فقلت :

— موسى حلاقة من فضلك !

تردد قليلا ، ولما قرأ الاصرار فى وجهى نادى الجرسون وسأله عن موسى . رجع الجرسون بموسى مستعملة عارية فتقبلتها شاكرا ثم أودعتها جيبى . انفصلت عن البار بشيء من المشقة ثم مضيت نحو الباب الخارجى . مترنحا . يائسا . متعجلا . عبرت الطريق وبودى لو أركض ركضا .

كلنت يائسا . يائسا . يائسا . (ص ٢٦١)

عند هذه النقطة يتوقف سرد سرحان البحرى ، وهو سرد مشحون بالايحاءات والهواجس والتوقعات ، فعندما يقول : « شربت الكأس . اديت الحساب » فان هذا يوحى الينا بأنه شرب كأس الحياة فعلا حتى التمالة وجاء الوقت الذى يشرب فيه الكأس الأخرى المميته ، لأن الانسان فى هذا الكون حكم عليه بأن يؤدى الحساب ولا مهرب له منه ، ومع هذا فعنصر التشويق لم يشبع تماما لدى القارئ مما يجعله ينتقل بسرعة الى السرد الثانى والأخير لعامر وجدى الذى يربط فيه كل الحيلوط الدرامية التى سارت متوازية ومتناقضة ومتصارعة فى كل من سرد عامر وجدى الأول ثم حسنى علام فمصور باهى فسرطان البحرى ، هذا السرد الأخير الذى يقدمه عامر وجدى يشهد كل الحيلوط الى بؤرة واحدة تكثف احساس القارئ بنهاية المجتمع الذى تجسد فى بنسيون مرامار ، يقول عامر

« ها هى الصحف تحمل الينا انباء الجريمة . انها تترادف غريبه ومتناقضة . لقد اعترف منصور باهى بالقتل ولكنه لم يقنع أحدا بالباعث عليه . قال انه قتل سرحان البحرى لأنه - فى نظره يستحق القتل . ولماذا يستحق سرحان البحرى القتل ؟ لصفات وتصرفات هى مرذولة فى ذاتها ولكنها ليست بقاصرة عليه ، فلم اختاره بالذات ؟ . بمحض الصدفة

وكان من المحتمل أن يختار غيره • هكذا أجاب • هذا الذى يقتنع بذلك الكلام ؟ أليكون الفتى مجنوناً ؟ هل يدعى الجنون ؟

وإذا بتقرير الطبيب الشرعى يؤكد أن الوفاة نتجت عن قطع شرايين رسخ أليد اليسرى بموسى حلاقة • وليس بضرب الحذاء كما اعترف القاتل ، وبذلك رجح أن تكون الوفاة نتيجة انتحار لا قتل •

وأخيراً اكتشفت العلاقة بين القتل وبين جريمة تهريب الغزل وبذلك تؤكد الانتحار • (ص ٢٧٧ ، ٢٧٨) •

هكذا تسرى الأحداث الرئيسية فى نسيج الرواية من أوله الى آخره مما يمنح الشكل الفنى وحدة عضوية قل أن توجد فى الروايات التى تتبع هذا التكنيك الهندسى. الدقيق الذى يحتاج من الكاتب نقطة بالغة لكل التفاصيل الدقيقة والتنويعات الجانبية والتفريعات الثانوية حتى لا ينهار البناء فى حالة فقدان الكاتب لتحكمه فى الخطوط العريضة المشكلة له •

ولكن الاحساس بنهاية المجتمع الذى تمثل فى بنسيون مرامار لا يعنى نهاية الحياة ، فالحياة قادرة على التجدد ومقاومة عوامل التحلل والتعفن والاندثار ، ولذلك كان وجود زهرة فى البنسيون بمثابة النعمة الكونترابنطية المناقضة لكل النغمات الأخرى التى تمثلت فى سلبية عاس واندثاره ، وشماتة مرزوق طلبة واجتراره لأمجاد الماضى ، ونقمة حسنى علام ومحاولته التمشى مع الأوضاع الجديدة دون جدوى ، وحيرة منصور باهى وضياح الطريق من تحت قدميه ، وانتهازية سرحان البحرى ونرجسيته الى حد الاستهانة بكل الأخلاقيات ، وتعلق مدام ماريانا بتلابيب أمجاد الماضى أيام الانجليز والاحتلال والملكية ، وتطلعات محمود أبو العباس الطبقية ونجاحه فى شراء مطعم بنسايروتى وإيمانه بأن المرأة مخلوق ناقص ... الخ • كل هذه النغمات المناقضة لوجود زهرة اندثرت أو كادت بنهاية الرواية لأنها كانت تحمل فى داخلها الكثير من عوامل الانهيار والتحلل • أما زهرة فكانت الشخصية الوحيدة التى تعرف طريقها دون تردد أو حيرة واستطاعت أن تقاوم هجمات ومحاولات كل من طلبة مرزوق وحسنى علام ومحمود أبو العباس ، حتى عندما مال قلبها نحو سرحان البحرى لم تسلم قيادها اليه عندما اكتشفت أن كل ما يريد منها هو اللذة الوقتية والمتعة الحسية ، بعد ذلك يتركها لتحقيق أطماعه وتطلعاته الأخرى • ولذلك رفضته بكل قوة ، رغم أن مدام ماريانا الأجنبية كانت تزين لها الاستسلام لفزوات سكان البنسيون حتى ينعموا بإقامتهم ويزداد دخلها فى نفس الوقت ، كأنها ترغب فى أن تجد كل من هب ودب ناهشاً

فى جسد مصر لعلها تستفيد هى الأخرى عندما تفقد مصر مقاومتها لهذا
التعلم الذى يحاول غزوها من كل ناحية . وعندما تدرك ماريانا أنه لا أمل
فى استسلام زهرة لسكان البنسيون وفى الوقت نفسه قد أصبحت متار
متاعب ومشكلات تقرر طردها من الخدمة والبحث عن عمل لها فى أى
مكان آخر ، ولكن زهرة كانت قد قررت مفادرة البنسيون بلا رجعة لأنها
أيقنت أن هذا المجتمع المريض لا يصلح لها وعليها أن تبحث عن مستقبلها
فى مجتمع آخر يحبها ويفهمها ويقدرها ويحترمها .

ولا شك فإن تجربة الحياة فى البنسيون لم تضع هباء بالنسبة
لزهرة ، فقد استفادت الكثير من الخبرة وسعة الأفق وبعد النظرة ونضوج
التفكير بحيث حصلت على أسلحة جديدة تواجه بها المستقبل وتضاف الى
أسلحتها القديمة المثلثة فى الذكاء الفطرى والارادة القوية والثقة فى
النفس واحترام الذات والتمسك بأهداف العلم والمعرفة . ولذلك يضع
عامر وجندى اللمسة النهائية بقوله :

« ها هى زهرة كما رأيتهأ اول مرة لولا مسحة من الحزن أنضجتها
الأيام الأخيرة أكثر مما أنضجتها أعوام العمر السابقة جميعا . تناولت
الفنجال من يدها وأنا أدارى انقباضى بابتسامة .

قالت بصوت طبيعى :

— سأذهب صباح الغد ..

كنت حاولت اثناء ماريانا عن رأيها ولكنها أصرت عليه بعناد . ومن
الناحية الأخرى صارحتنى زهرة بأنها لن تقبل البقاء لو عدلت المدام عن
رأيها .

وعادت تقول بثقة :

— سأكون أحسن مما كنت هنا .

فقت بحرارة :

— حمدا لله .

فاقت ثغرها عن ابتسامة حنون وهى تقول :

— ولن أنساك ما حييت أبدا ..

أشرت اليها أن تقرب وجهها منى ، ثم قبلت خديها بامتنان وأنا
أقول :

أشكرك يا زهرة ..

ثم حسنت في أذننا :

— تبقى من أن وقتك لم يضع سدى . فإن من يعرف من لأصلحون
له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود (ص ٢٧٨ ، ٢٧٩) .

في هذا الموقف يرتبط كفاح عامر وجدي في سبيل مصر — بصرف
النظر عن نوعية هذا الكفاح — بمستقبل مصر متمثلا في انطلاقة زهرة
بعيدا عن البنسيون ، فالحاضر الذي تمثله زهرة هو امتداد لماضي الذي
جسده عامر وجدي . ولكي يوضح لنا نجيب محفوظ الامتداد العضوي
لنسيج الماضي والحاضر ، يلجأ الى تكنيك السيناريو السينمائي بإيراد
الكثير من لمحات الماضي الموحية عن طريق استخدام الفلاش باك أو العودة
الى الماضي بحيث تبدو العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر ذات دلالة درامية.
في دفع الأحداث الحاضرة تحت ضغط الأحداث الماضية ، فرغم أن الماضي
انتهى زمنا إلا أنه يمثل قطعة حية ومتفاعلة في وجدان الشخصيات
المختلفة وخاصة تلك التي تنتمي الى الأجيال القديمة من أمثال عامر وجدي
وطلبة مرزوقي وماريانا . ولذلك فقد عني الشكل الفني بتجسيد حركة
الزمن في انتقالها من جيل الى جيل . فالحاضر لا يمكن أن ينسلخ انسلاخا
كاملا عن الماضي والا أصبح ابنا غير شرعي ، ولكن المهم أن يمثل الحاضر
إضافة جديدة ومتطورة ومعاصرة الى الماضي وهكذا ما قررت زهرة أن
نفعله .

وبالنسبة لخلق الشخصية أيضا فإن الكاتب يستفيد من الفلاش
باك لكي يبرر لنا تصرفاتها وسلوكها بحيث تبدو مقنعة للقارئ . فنحن
نرى السلوك على مسرح الأحداث وفي نفس الوقت ندرك الدافع الكامن
وراءه بين الكواليس ، وبذلك تتجسد الشخصية من عدة جوانب وتزداد
الألفة بيننا وبين القارئ لأنه يكاد يعرف عنها كل ما هو مفيد ومرتب
بالعمود الفقري للأحداث والمواقف ، وأيضا يعرف عنها أكثر مما تعرفه
الشخصيات الأخرى عنها . بل أننا لا نشعر بمرور الزمن كفكرة مجردة
مثلما نجسدها عند آنيشتاين مثلا ، فالزمن في الرواية ينبض من خلال
الشخصيات نفسها ، أي أن نجيب محفوظ يطبق نظرية الفيلسوف كانط
التي تقول أن الزمن قد أصبح فينا بعد أن كنا نحن فيه . فالحواص
الظاهرة للواقع إنما مرجعها الى عقل المدرك أو العارف ، بمعنى أن الأشياء
في ذاتها ليست مكانية ولا زمانية ، بل ظهورها لنا على هذا النحو
يرجع الى طبيعة عقولنا التي لا تستطيع أن تدرك الأشياء إلا هي حالة في

حكان وسارية في زمان . أو كما يقول شوبنهاور بأننا لا نعرف الأشياء في ذاتها وإنما نعرف الظاهرات ، ولذلك فالماضي يحرك الشخصية على أساس ما نعرفه من الظاهرات . وهذا هو السبب في أن نظرة الشخصية إلى هذه الظاهرات تختلف مع نظرة الشخصيات الأخرى إختلاف بصمات الأصابع نظرا للاختلاف الحاد الموجود بين كل شخصيه وأخرى تسبجه حتمية لاختلاف البيئة والطبقة والحيل والنقاة والتعليم والتفكير والنفسية . الخ . ومن هنا كانت حتمية الصراع الدرامي الذي ينهض عليه الشكل الفني ، وذلك طبقا للنسبية في النظر إلى الأشياء ، فالحقيقة تختلف من شخص إلى آخر ، وعلى هذا يمكننا القول بأنه لا توجد حقيقة مطلقة يتفق على وجودها اثنان بحيث يبلغان في اتفاقهما حد التطابق .

وكانت انتقالات نجيب محفوظ من الماضي إلى الحاضر أو العكس داخل نيار الشعور عند الشخصية ، كانت غير تقليدية ، بمعنى أنه لم يحاول مثلا أن يقرر مباشرة أن عقل الشخصية قد سرح وعاد إلى الماضي وتذكر كيت وكيت ، فالتكنيك الذي يتبعه وهو السرد من خلال ضمير المتكلم يمنعه من هذا . وهذا أدى إلى المفاجأة في الانتقال مما يتطلب من القارئ النوعي الكامل بإبعاد الشخصية والموقف حتى لا يفاجأ أو يختلط عليه الأمر فيفقد ارتباطه بالتجربة النفسية الممتعة التي يحاول المؤلف أن يدخله فيها ، فامتعة في هذه التجربة أننا نرى الزمن وقد تحول إلى تجربة ملموسة أمامنا بحيث ندرك أعاد حركته بطريقة موضوعية تختلف عن الطريقة الذاتية التي تفرض علينا في حياتنا اليومية بفعل الضغوط المختلفة ، نرى عامر وجدي مثلا يناجى ماريانا داخل نفسه بقوله : « ماريانا إنك شاهد حي على أن التاريخ ليس وهما ، من عهد الامام إلى اليوم » (ص ١٥) . وفي موقف آخر تسأله ماريانا بقولها : « خبرني لماذا يعذب الناس بعضهم البعض ، ولماذا يتقدم بنا العمر ؟ » (ص ١٨) . في مثل هذه المواقف يرتبط البعد الميتافيزيقي بالبعد الواقعي للحدث ، فالزمن لم يصبح فكرة مجردة ولكنه حركة متجسدة في صراعات الناس وعذاباتهم وآمالهم .

ولا يقتصر الفلاش باك على العودة الواقعية إلى الماضي بل يمتد إلى منطقة اللاوعي عند الشخصية بحيث يستغل المؤلف الحلم كوسيلة سيكلوجية لمزج الماضي بالحاضر وبذلك يضيف الكثير من الدلالات الدرامية إلى الموقف والشخصية ، ذلك نجده مثلا في حلم عامر وجدي في القيلولة عندما حلم بالمظاهرة الدامية التي اقترح الانجليز على إثرها ساحة الأزهر ثم

فتتح عينيه وأصوات المتظاهرين وطلقات الرصاص تدوى فى رأسه ،
وعندما استيقظ تماما أدرك أنها أصوات من نوع آخر تجتاح البسيون
خارج حجرته ، وعندما غادر حجرته وجد الجميع قد سبقوه الى المدخل
وسرحان البحرى نائرا ساخطا ، بينما كانت زهرة مصفرة الوجه من
الغضب على حين مضى حسنى علام الى الخارج آخذا معه امرأة غريبة وهى
نصرخ وتسب وقد بصقت فى وجه سرحان البحرى قبل أن يغيبها الباب،
من الحوار بعد ذلك نعلم أنها صديقة عشيقة سرحان التى هجرها تحقيقا
لانتهازيته وأفانيته . ورموز الحلم المتمثلة فى الانجليز والأزهر توحى
الىنا فيما بعد بمحاولة هجوم سرحان رمز الاستغلال والانانية والانتهازية
على زهرة رمز مصر الصامدة المكافحة المحافظة على كرامتها من كل اعتداء .

والمنهج الرمزي الذى يتبعه نجيب محفوظ فى « ميرامار » يمتاز
بالخصوبة الدرامية ، بمعنى آخر أن الرمز لا يفرض على الشخصية أو
الموقف بقدر ما يساهم فى بلورتها وتجسيدها ، فالقارئ يدرك بوضوح
أن زهرة ترمز الى مصر رغم أن الكاتب لم يذكر هذا صراحة أو تلميحا ،
ولكن منهجية الرمز من خلال الصراعات والمواقف الدرامية تؤكد لنا هذه
الدلالة . اذ أن زهرة كانت السبب الكامن وراء هذه الصراعات أو كما
يقول عامر : « كان الجميع يميلون اليها فيما اعتقد ، كل على طريقته » .
(ص ٦٥) وفى الحوار التالى بينها وبين شقيقها وزوجها عندما حضرا
الى البنسيون فى محاولة لارجاعها الى القرية ، دليل على الرمز المتجسد
فى شخصية زهرة :

« كان الرجل يقول :

— حسن أن تذهبي الى المدام ولكن عار أن تهربي .

وقالت أختها :

— فضحتنا يا زهرة فى الزيادة كلها .

فقالت زهرة بغضب وحدة :

— أنا حرة ولا شأن لأحد بى .

— لو كان جندك يستطيع السفر ا

— لا أحد لى بعد أبى .

— ياللعيب .. هل كفر لأنه أراد أن يزوجه من رجل مستور ؟

— أراد أن يبيعنى .

— الله يسامحك .. قومي معنا ..

— لن أرجع ولو رجع الأموات .. (ص ٦٨)

فى مثل هذا الحوار تبدو شخصية مصر القوية وارادتها الحديدية التى رفضت الرجوع الى مجتمع القرية المتعفن ، وهى الارادة الحديدية التى كانت الشرارة التى اندلعت منها كل الصراعات حتى نهاية الرواية .
فمثلا نجد منصور باهى يقول : « ان الأحداث التى تقع فى البنسيون تكفى قارة بأكملها » وحسد قلبى بأن زهرة محسورها كالعادة » (ص ١٨٣) وفى النهاية يعد انتحار سرحان ومحاولة منصور القاء الاتهام على نفسه بقتله ، يقول طلبه مرزوق :

— لقد كان آخر المتشاجرين معه ..

فيرد عليه عامر وجدى معترضا :

— ما من أحد الا وتشاجر معه ..

فأشار ناحية حجرة زهرة وقال :

— هناك يستقر السبب .. (ص ٢٦٨)

وهذه الرمزية الدرامية تساعد المؤلف على التعبير عن الواقع بطريقة موحية ومكثفة وبعيدة عن التقرير المباشر ، وهو الواقع الذى ركز عليه أحمد بهجت عندما قدم رواية « مرامار » فى جريدة الأهرام فى ٩ سبتمبر ١٩٦٦ عند بداية نشرها مسلسلة ، قال :

« ان الرواية الجديدة تبدأ بكلمات تشبه قصيدة من الشعر العذب ، بيد أن هذه البداية لا ينبغي أن نخدعنا ، فليس زبد الموج الأبيض هو لون الأعماق البعيدة من البحر ، وليست رواية نجيب محفوظ الجديدة عملا يتصل بالخيال أو يحلق فى فضاء المعرفة سمعيا وراء المطلق . ان نجيب محفوظ يعود مرة أخرى الى الواقعية بعد سياحة ممتعة فى دنيا البحث وراء الرموز .

وقد أثر نجيب محفوظ أن يكتب روايته الجديدة بطريقة « الفواصل » وهو يستخدم المونولوج الداخلى كعاداته ، وربما بدت للقارى بعض الغرابة فى هذه التناقضات المفاجئة التى يطفو فيها الماضى على سطح الحاضر ثم يعاود الاختفاء ، غير أن هذه الغرابة هى جزء من سحر العمل الفنى كله وهى جزء من بنائه الأساسى . وموضوع الرواية الجديدة هو الواقع ،

أربعة أبطال يجمعهم بنسيون واحد وتمر بهم امرأة واحدة ويحتويهم اطار حدث واحد يحكيه كل واحد فيهم بعد ذلك خلال رؤيته الخاصة بأسلوبه .

ولسوف تثبت هذه الرواية الجديدة أن أدب نجيب محفوظ يزداد ثراء وعمقا كلما مد جذوره أكثر في أرض الواقع ، سوف تثبت أن المعاناة الطيبة التي عاشها الكاتب هي المسئولة عن هذا الاشتغال الداخلي الذي يعثر عليه المرء في قطع الماس وأدب نجيب محفوظ » .

ولكننا لا نتفق مع أحمد بهجت في هذا الفصل بين عالم الواقع وعالم الرمز لأن الشكل الفني في حاجة درامية الى العالمين ، فعالم الواقع هو الذي يربط المؤلف بمجتمعه وعصره ولكنه اذا اكتفى به فسيتحول عمله الى تقرير مباشر عن هذا الواقع ، ولكن اذا استقل الرمز فسينطلق الى عالم التشكيل الدرامي الحصب ، وليس الانطلاق هنا بلا عودة لان العلاقة الدرامية بين الواقع والرمز متبادلة وجدلية وقائمة على الاخذ والعطاء او السبب والنتيجة وهذا ما وجدناه متجسدا في شخصية زهرة سواء واقعا أو رمزيا . وما ينطبق على زهرة ينطبق على الشخصيات الأخرى التي عاشت في منطقة الشد والجذب بين الواقع والرمز . وربما ينطبق قول أحمد بهجت أكثر على رواية نجيب محفوظ التالية « المرايا » التي يعزف فيها نجيب محفوظ لحن الواقع الرهيب الذي عاشته مصر بعد النكسة . ونظرا لجهامة المضمون وضراوته وضغوطه النفسية على الكاتب فانه لم يلق اهتماما فنيا كافيا الى المنهج الرمزي بل اعتمد الشكل الفني عنده على بانوراما اجتماعية عريضة للغاية جمع فيها كل فئات المجتمع تقريبا . وامتدت ايضا على مسافة زمنية من ثورة ١٩١٩ حتى نكسة ١٩٦٧ ، ومن خلالها حاول تقديم التفسير الفني لحركة المجتمع التي سارت في هذا الطريق بالذات ، وقد بذل أقصى ما في وسعه لكي يتجنب التسطيح المباشر ، وقد لاحظنا هذا المجهود الضخم ولكن ضخامة البانوراما هبطت بالرواية في بعض اجزائها الى مستوى الرواية التسجيلية ، وهذا ما سنراه في الفصل التالي .

المرايا

يبدو أن الروائي - بصفة عامة - لا يستطيع التخلص نهائيا من التكنيك الذى سيطر على انتاجه خلال فترة زمنية معينة وذلك مهما بدت بعيدة ومنقطعة الصلة بالعمل الذى يكتبه فيما بعد ، ولا غرو فى ذلك فان وجدان الروائى وتفكيره نسيج ممتد بطول حياته الفنية . وبالتالى فان الشكل الفنى القديم قد يطفو مرة أخرى على السطح بكل ملامحه الغدة اسباب فنية ونفسية واجتماعية وثقافية ٠٠٠ الخ ، أهمها أن الكاتب يرى أن هذا الشكل بالذات يصلح للمضمون الراهن . بل أن هذا المضمون غالبا ما يوحى بهذا الشكل المعين حتى يخرج الى الوجود متكامل التعبير والتجسيد . أو أن يكون الكاتب معايشا لنفس الظروف النفسية الضاغطة التى أوحى اليه بهذا الشكل من قبل وبذلك وجد أن الضرورة الدرامية تحتم عليه أن يلجأ اليه مرة أخرى لتجسيد التجربة النفسية التى يمر بها وفى نفس الوقت يستطيع نقلها بحذافيرها الى القارئ لكى يمر بها بدوره ويفعل بنفس الانفعالات التى اجتاحت الكاتب اثناء الإلماح التعبيرى على وجدانه . وقد يكون السبب فى العودة الى هذا الشكل الفنى بالذات أن مجتمع الكاتب يمر بظروف مشابهة لتلك التى شغقت على وجدانه من قبل مما أدرك أنه لا بأس من العودة الى استخدامه . وبطبيعة الحال فنحن لا نمنى بهذا أن هناك شكلا فنيا جاهزا ومعدا للاستعمال بحيث يستخرجه الكاتب من درج مكتبه لمصب فيه مضمونه الجديد ويستريح . ولكننا نقصد التشابه فى الملامح المعينة والعامة التى قد تحدد مرحلة فنية يمر بها أدب الكاتب ، ومن هنا كان تقسيمنا هذا الكتاب الى المراحل الأربع

المتمثلة في المرحلة التاريخية الرومانسية والمرحلة الاجتماعية الواقعية والمرحلة النفسية المبثورة ثم المرحلة التشكيلية الدرامية .

فتقسيم الدراسة الى هذه المراحل لا يعنى مثلا أن المرحلة الاجتماعية الواقعية كانت تخلو من التشكيل الدرامي والا لما كانت فنا أصلا ، أو أن المرحلة التاريخية الرومانسية كانت تخلو من التحليل النفسى للشخصيات أو أن المرحلة التشكيلية الدرامية كانت تخلو من بلورة ملامح المجتمع المعاصر . الخ ، فعند دراسة أدب نجيب محفوظ الروائى سنجد أن هذه المراحل متداخلة مع بعضها البعض فى نسيج درامى معقد ومتشابه ، وعلى هذا يكون هذا التقسيم قائما على سببين : الأول أنه يمتنع عملية التحليل النقدى بتحديد الملامح العامة للقارئ والثانى مساعدة القارئ على وضع يده على التطورات التى نشأت مع مرور الزمن وجعلت الكاتب يركز على استعمال أدوات فنية بعينها ويصرف النظر عن أدوات أخرى ، ولكن صرف النظر هذا لا يعنى أن هذه الأدوات قد بليت بفعل الزمن ولم تعد صالحة للاستعمال ، بل يعنى أنها لم تعد صالحة فقط للمضامين الراهنة بحيث يجب أن تولى الطريق لأدوات أخرى أكثر صلاحية . لأن الشكل الفنى لا يبلى بمرور الوقت مثلما يحدث للأفكار العلمية ، ولكن ما يصلح لرواية أو مرحلة معينة قد لا يصلح لأخرى ، أى أن هذا لا يعنى اندثاره بل دخوله منطقة الظل حين ظهور أو الحاح المضمون الذى يناسبه وبذلك يعود الى وظيفته الدرامية مرة أخرى بشرط أن يكون تحت أمر الكاتب وفى خدمة المضمون الجديد والا يفرض نفسه عليه حتى لا يصبه فى قالب أصم ، وبذلك يعمل على تحطيمه وتشويه شخصيته المميزة ، ولذلك كان من الطبيعى أن نجد بعض الأدباء فى القرن العشرين يلجأ الى بعض الحيلولة التشكيلية العريضة التى استعملها من قبل أدباء من أمثال هوميروس وسوفوكليس وأريستوفانيس ، فإذا كان هذا يحدث رغم الفجوة الزمنية الممتدة بطول عشرات القرون من الزمن فانه من الأكثر احتمالا أن يحدث لنفس الكاتب الواحد الذى يعيش فى مجتمع وعصر معروفين بلامح حضارية وثقافية مميزة ، ولكن الفارق بين الكاتب الفنان والكاتب الوقتى أن الأول يرتفع فوق عصره وبالتالي لا يترك المضمون الاجتماعى يسيطر على الشكل الفنى بحيث لا يستحيل عمله الى مجرد عرض مسطح لأحوال المجتمع المعاصر ، أو أن يترك الشكل الفنى يتحول الى قالب أصم أو قيد صارم ، بينما الكاتب الوقتى هو الذى ينهمك فى تصوير المجتمع فوتوغرافيا ويظن أن مهمته قاصرة على ذلك ، أو أن يفرض الشكل الفنى

الذى يفضلهُ هو أو الذى لا يستطيع نجربة غيره بحيث نتحول أعماله الى صور باهتة ونسخ مكررة لنفس المضمون .

بهذا يتضح لنا أن تقسيم المراحل الذى اعتمدت عليه هذه الدراسة لم يكن يعنى الانفصال الكامل بين كل مرحلة وأخرى ، فهذه المراحل كانت مجرد علامات على الطريق التى سلكها نجيب محفوظ منذ عام ١٩٣٩ حتى الآن ، فعلى الرغم من أن المراحل قد تبدو متميزة بعلام عامه معينه إلا أن الطريق ما زالت هى نفس الطريق ، ولذلك نجد أن نجيب محفوظ بعد الانتهاء من رواية « ميرامار » التى تشكل قمة المرحلة التشكيليّة الدرامية. يعود الى مطلع المرحلة الاجتماعية الواقعية بالذات مستخدما معظم الادوات الفنية التى استخدمها فى رواية « القاهرة الجديدة » عام ١٩٤٥ ، ولا يقتصر الامر على هذا بل أنه يستخدم التكنيك الذى عالج به مطلع الرواية واعتبرناه فى ذلك الوقت دخيلا على الشكل الفنى ومشوها لجماليه ومشتتا حسيته . هذا التكنيك الذى دفعه الى تقديم شخصيات كل من مأمون رضوان وعلى طه وأحمد بدير على سبيل بلورة أنماط اجتماعية معينة وليس على سبيل الفاعلية الدرامية ، بدليل أننا لو حذفنا هذه الشخصيات لما تأثر البناء الدرامى على الإطلاق ، فالبناء فى هذه الرواية ينهض على قطبي الصراع الممثلين فى شخصيتي محبوب عبد الدايم وإحسان شحاتة ، وبذلك كان من الطبيعى أن ينسب نجيب محفوظ أو يتناسى هذا الدور الدخيل الذى قام به مأمون رضوان وعلى طه وأحمد بدير حتى لا يفسد الشكل الفنى العام لروايته ، فابتداء من الفصل الخامس نجده يصرف النظر نهائيا عنهم ويركز على كل من محبوب عبد الدايم وإحسان شحاتة ، والدلالة الوحيدة التى دفعت الروائي الى تقديم هذه الأنماط المعاصرة هى دلالة اجتماعية بالدرجة الأولى بفعل الظواهر الاجتماعية الضاغطة على نفسية الكاتب ، ولذلك كانت وظيفتها متركزة فى حدود التسجيل التاريخي والتوثيق الاجتماعى بينما لم تكن ذات فاعلية فى تطوير مجرى الأحداث وبلورة كيان الشخصيات وتشكيل البناء الدرامى العام فى نهاية الأمر .

ولكن العجيب أن نجيب محفوظ يتخذ من هذا التكنيك الاجتماعى منهجا لروايته « المايا » بصفة عامة ، رغم أنها كتبت بعد « القاهرة الجديدة » بما يزيد عن ربع قرن ، فلا نجد فى « المايا » شخصيات بالمفهوم الدرامى للإصطلاح بل مجرد أنماط اجتماعية تجسد صراعات المجتمع المصرى وارهاساته منذ مطلع القرن الحالى - وبالذات منذ ثورة ١٩١٩ - وحتى مرحلة النكسة فى ٥ يونيو ١٩٦٧ ، بل انه لا يوجد ثمة رابطة درامية بين الشخصيات سوى شخصية الراوى الذى يقص علينا مدى

نجيب محفوظ - ٣٥٣

علاقته ومعرفته بها ووجهة نظره فيها وفي تفكيرها وسلوكها ، فنحن لا نرى من الشخصيات الا ما يسمح لنا به الراوى ان نراه ، وهو يقدم الينا الانماط الاجتماعية ، الواحد بعد الآخر بطول الرواية كلها بحيث ندرک ان هدف نجيب محفوظ الاساسى كان بلورة حركة المجتمع ونجسيدها من خلال هذه الانماط ، وانه حاول اقتحام عالم الانماط الذى يخاف منه الروائيون ويرفضه النقاد التقليديون بحكم استاتيكيته التى ينع فيهما الكثير من الادياء مما يؤدى الى ظهور النتوءات والاورام فى العمل الادبى ، ولكن نجيب محفوظ لم يعبا بهذا الخرج لانه لم يكن ينوى تقديم رواية شخصيات بالمفهوم التقليدى بل قصد ان يكون بطله هو المجتمع نفسه بكل جوانبه المتناقضة سواء كانت سلبية أو ايجابية . ولذلك فان هذه الانماط الاجتماعية كانت مجرد لوحات متتابعة أو تنويمات موسيقية على الحظ الذى سلكه المجتمع المصرى على مدى سبعين عاما ابتداء من مطلع القرن العشرين .

تبدأ الرواية بلوحة الدكتور ابراهيم عقل الأستاذ الجامعى الذى اتهم بالاحاد وعانى ضغوطا اجتماعية رهيبة أدت به الى الدروشة حتى نهاية عمره ، ثم لوحة أحمد قدرى قريب الراوى والذى قدم من الريف بكل بساطته ثم تحول الى طاغية عندما اختير عضوا فى البوليس السياسى ، ثم لوحة أمانى محمد التى كانت عشيقه الراوى وزوجة عبده البسيونى صديقه فى نفس الوقت دون أن يعلم ، بعد ذلك نرى لوحة أنور الحلوانى صديق الراوى منذ الصبا والذى استشهد برصاص الانجليز فى مظاهرات المطالبة بالاستقلال ، ثم بدر الزياى زميل الراوى بالمدرسة الثانوية الذى هتف بحياة دستور ١٩٢٣ وسقوط الدكتاتورية ضمن مظاهرات الطلبة ولكنه استشهد هو الآخر داخل أسوار المدرسة بضربة أصابت مؤخر رأسه بفعل اقتحام الكونستبلات الانجليز للمدرسة ، ثم تتتابع بعد ذلك لوحة بلال عبده البسيونى ابن صديق الراوى وعشيقته السابقة أمانى محمد ، وهو الابن الذى التقى به الراوى مصادفة فى أوائل عام ١٩٧٠ وعلم منه انه قرر الهجرة الى الولايات المتحدة لانه غير مقتنع بأحوال بلده بعد النكسة وخاصة انه يريد أن ينهل من العلم الحديث والتكنولوجيا المعاصرة وهذا ما لا يتاح له فى بلده بسبب ظروفها القاهرة ، بعده تاتى لوحة ثريا رأفت التى تعرف عليها الراوى منذ أول عهده بالوظيفة عام ١٩٣٥ والتى رفضت أن تستجيب لئزوات الراوى مما دفعه الى التفكير جديا فى الزواج منها ولكنها تصارحه بأنها فقدت عذريتها فى سن الصبا بسبب وغد من الاوغاد رفضت ذكر اسمه مما يفصم عرى العلاقة بينهما ، ثم

لوحة جاد أبو العلا الذى يتمتع بشهرة فى دنيا الأدب والفن ولكنه فى نظر الجميع بلا موهبة يعتد بها مما يدفع به الى طريق ملىء بالمتاعب ، فقد صمم على أن يكون أديبا وأن يكمل ما ينقصه من موهبة بماله • وكان يكتب تجاربه ، ثم يعرضها على المصريين من الإدياء والنقاد ، ويجرى تصديلات جوهرية مستوحاة من ارشاداتهم ، بل يقبل أن يكتب له بعضهم فصولا كاملة . ثم يدفع بالعمل الى أهل الثقة منهم فى اللغة لتهديب الأسلوب وتصحيحه ، غامرا كل صاحب فضل بالهدايا والنقود تبعا للظروف والأحوال •

هكذا تتوالى التنويعات أو اللوحات أو المايا التى نرى فيها المجتمع المعاصر بكل ايجابياته وسلبياته من خلال نظرة الراوى اليه ومن خلال علاقته بأصدقائه ومعارفه ، فى اللوحة التالية نقابل جعفر خليل الذى يمتاز بخفة الروح وحلاوة النكتة والتفوق فى اللعب والجد ايام المدرسه الاولى ، وبسبب فقره المدقع حاول أن يستغل موهبته الفنية فى الكسب المادى الوفير عن طريق السينما التى كان يصبرها مجتمعا الفنون ودنيا السحر والرفاهية والجمال ، وخاصة أن تجاربه كانت ناجحه فى مجال التمثيل والكتابة والزجل والغناء ، وعن طريق صديق فى الوسط الفنى يحصل على بئنة الى الولايات المتحدة ويعد رسالة للدكتوراه عن الفن فى المجتمع العربى مع مواصلة دراسة السيناريو حتى لوس انجلوس ، وعند عودته الى مصر يموت فجأة دون مقدمات أو مبررات دراميه ، فقد زلت قدمه فوق فشرة موز ففقد توازنه فارتطم رأسه بحافة الطوار وسرعان ما فاضت روحه فى ثوان معدودات • بعد هذه المرأة الماساوية نقابل حنان مصطفى التى تذكر الراوى بأيام الصبا فى العباسية وخاصة عندما عرضت أمها على أهله تزويجه منها رغم أنها لم يكن قد ناهزا الثالثة عشرة من عمرهما ، وعندما يرفض أهله يعانى العذاب الذى لم تقتله حادثة ، بل مضت وتخف وتبهت حتى استحال ذكرى مجردة من أى انفعال • بعد حنان مصطفى بكل رقتها ورومانسيتها نقابل خليل زكى الذى يجسد كل معانى الشر والعدوان بين أصدقاء العباسية ، فأى اختلاف معه يعنى معركة ، فلم يفلت أحدهم من عدوانه ، وكان ذلك نتيجة لقسوة أبيه الرهيب عليه . ثم يحترف الشذوذ الجنسى من أجل الكسب المادى ، وبعدها يحترف التجارة فى الأعراض ، فيجرب المال بين يديه ويتزوج ويستقر فى الاسكندرية ، وبعد لقاء الراوى معه عام ١٩٧٠ تجده متسائلا عن أحوال هذا المجتمع العجيب الذى يمثل بقعة صغيرة جدا من كون أكثر عجبا فيقول :

« ترى هل يشب الى العدوان اذا تهيأت أسبابه ؟ الى أى مدى تفسر حقاً ؟ وكيف ينظر اليوم الى ماضيه ؟ وبأى صورة يتصور امام أبنائه ؟ وهل يطيق أن يعيد أحد أبنائه سيرته ؟ وألا يعتبر ثلاثه مهندسين وطبيب كفارة عن أى ماض أسود ؟ وأى الحلين كان أفضل ، أينجو من القانون رغم جرائمه ليهدى الوطن أربعة من العلماء أم كان يقبض عليه لتستقر العدالة فوق عرشها ؟ وتذكر قول الأستاذ زهير كامل « بت اعتقد ان الناس أوغاد لا أخلاق لهم ، وأنه من الخير لهم أن يعترفوا بذلك ، وأن يقيموا حياتهم المشتركة على دعامة من ذلك الاعتراف ، وعلى ذلك تصبح المشكلة الأخلاقية الجديدة هي : كيف نكفل الصالح العام والسعادة البشرية في مجتمع من الأوغاد والسفلة ؟ » (ص ٩٩) .

أى أن الرواية هنا تبلغ قمة الواقعية النقدية المتشائمة التي ترى ان الانسان شرير بطبعه وأنه على أخيه ذنب ضار ، وأن الأخلاق والمثل الخيرة ما هي الا قشرة ظاهرية لا تلبث أن تزول ليظهر الانسان بحقيقته الشريرة ، ولعل شخصية خليل زكي تجسد الخط الأساسى الذى نجده فى روايه بلزك المرونة باسم « الأب جوريو » ، والتي ينصح فيها غوتران الواقعى المتشائم رستيناك الطالب المثالي الذى تفتحت نفسه الى الطموح ، بعد أن غادر قريته الى باريس فيقول :

« أتدري كيف يشق الناس طريقهم فى هذه الدنيا ؟ يشقونها ببريق العبقرية أو بالمهارة فى السفالة . يجب أن تلقى بنفسك بين صفوف البشر كقنيلة أو أن تنتشر بينهم كوباء . أما الشرف فلا نفع يرجى منه . ان الناس يحنون هاماتهم امام جبروت العبقرية ، ولكنهم يكرهونها ويحاولون النيل منها باشاعات الافتراء وأقاويل السوء ، وذلك لأنها تأخذ دون أن تمنح الآخرين فرصة المشاركة ، ولكنهم يرضخون اذا سارت على الدرب وقابرت . وفى كلمة واحدة فان الناس يعبدونها جاثين على ركبهم عندما يعجزون عن جرها فى الأوحال ! وكذلك السفالة فهى قوة ، السفالة سلاح الضعفاء الذين تزخر بهم الأرض ، وسوف تحس بوخزاتها فى كل مكان تذهب اليه » .

بعد هذه التنويع الكثيية ينتقل بنا نجيب محفوظ الى تنويع درية سالم السيدة المتزوجة التى تصادق الراوى بدون أى هدف للخيانة رغم أنها تأكدت من أن زوجها لم يعد يحبها ، كانت تبحث عن الحنان فقط عند الراوى ولكن العلاقة الحزينة المفتعلة تنتهى ليحرف تيار الوحدة درية سالم مرة أخرى . بعد درية نقابل رضا حمادة الذى ورث عن أسرته الوطنية

والعلم فنتسب مفسهما مجتهدا مطلعا طموحا ولكنه افتقد الحنان والعذوبة ، ولما قتل بدر الرياى فى فناء المدرسة حزن رضا حزنا شديدا وقال للراوى : « مات بدر على حين يحيا خليل زكى ! » وقد أحب رضا نريا راقت وأراد أن يخطبها وهو طالب بكلية الحقوق ولكن نيار السيساسه جرفه . ومز بأزمات عائلية وسياسية عنيفة ولكنه استطاع اجتيازها ، وعكف على البحث الأكاديمى بحيث أصبح موسوعة فى القانون والفلسفة والسياسة والأدب . وهو بهذا يمثل القطب المضاد لتحليل زكى . فنحبيب محفوظ يحرص على تجسيد المجتمع بكل مناقضاته لدرجة أن الراوى يتدخل ليدلى برأيه الشخصى فى رضا حمادة بصفة خاصة وفى المجتمع بصفة عامة فيقول :

« ولا غرابة فى أن يبهرنى الأخلاق البناءة كرجل عاصر فترة انهيار فى الأخلاق والقيم لا نظير لها حتى خيل الى فى أحيان كثيرة أننى أعيش فى بيت كبير للدعارة لا فى مجتمع . ففى رضا حمادة عرفت رجلا نقى النوايا والسلوك . نزيها مخلصا ، أمن طيلة حياته بمبادئ ، لا يعيد عنها كالحرية والديموقراطية والثقافة الى عقيدة دينية مستنيرة متطهرة من شوائب التعصب والخرافة » (ص ١١٦) .

بعد هذه اللوحة المتالية نقابل زهران حسونة الذى يمثل قمة النفاق والرياء والخداع فى المجتمع ، فقد عمل بهمة فى السوق السوداء وخاصة المواد التموينية ، وقد أثرى فى أثناء الحرب ثراء فاحشا فارتفع الى مرتبة أصحاب الملايين وأسس شركة للمقاولات عام ١٩٤٥ ، ولكن شركته أمتت فيما أمم من شركات عام ١٩٦١ ، وهكذا تقوض ذلك البناء الشامخ الذى نحتت أحجاره من الذكاء والغش والارادة والانتهازية والايمان والفجور . ولعل زهران حسونة قد جسد أمام الراوى القضية التى تدور حول التمسك بالأخلاق رغم أنها تقود الى الفشل ، وهى القضية التى عاشت معه أعواما وأعواما حتى ناقشها فى صالون الدكتور ماهر عبد الكريم ، بدءا من نقد الواقع المصرى وانتهاء الى دراسة الخير والشر فى ذروتها الفلسفية . بعد زهران حسونة يتخذ الإيقاع الروائى نفخة جديدة ومختلفة عندما نقابل زهير كامل الطالب الفلاح الذكى الذى عين معيدا بقسم اللغة العربية وحصل على الدكتوراه فى بعثة عام ١٩٣٩ وأصبح من كبار النقاد والدارسين والباحثين والمفكرين بحيث لم تكن له حياة خارج نطاق كتبه ودراساته ، ولكنه وجد أن مواهبه يمكن استغلالها فى السياسة بطريقة أفضل وأنفع فيسير فى ركاب الوفد وخاصة فى مرحلة تدهوره . وعندما تقوم الثورة يحول الدفة الى تمجيدها ، وقد يبلغ قمة سقوطه الأدبى عندما ألف رسالة

صغيرة عن أدب « جاد أبو العلا » . وأوشك أن يعلن ارتداده في ظرفين لولا حسن حظه ، أولهما الاعتداء الثلاثي عام ١٩٥٦ والآخر النكسة عام ١٩٦٧ . بحيث أصبح نموذجاً حياً للانتهازيه والزيف ، وفي أواخر حياته يرافقه نعمات عارف وهي صحفية تحت التمرين رغم فارق العمر بينهما الذي يكاد يبلغ نصف قرن ، ويضع الراوى اللمسة الأخيرة في قصته مذكراً « بأن لكل شيء نهاية » . بعدها ينتقل الى جانب آخر من المجتمع يتمثل في سابا رمزي الرومانسي المتهور الذي يقع في حب مدرسة وكان لا يزال تلميذاً وعندما ترفض حبه يقتلها بمسدس أخيه الضابط ، وهنا يقترب نجيب محفوظ من المدرسة الانطباعية التي تعتبر أن الدلالة الحقيقية للموجودات تتمثل في الانطباع الذي تتركه في الموجودات الأخرى . يقول الراوى عن سابا رمزي : « لم ندر عنه شيئاً بعد ذلك ، ولم نره مرة أخرى . لقد طبع في خيالنا صورة لا تنسى ثم ذهب » (ص ١٤١) .

تتمثل التنويعات التالية في سالم جبر الصحفي اليسارى الذى يؤمن بالفوضوية والاحاد ويعيش مع أرملة فرنسية دون زواج ، ولما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ تكشف ذلك البناء المنطقي المنسجم مع ذاته عن تناقضات لا حصر لها ، عمل في جريدة الثورة واضعاً قلمه فى خدمتها ولكنه فى النهاية كان مجهول الهوية ، فقد خلق ليكون معارضا ، حبا فى المعارضه قبل كل شيء ، فإذا كانت الدولة اقطاعيه فهو شيوعى ، وإن تكن يسارية فهو محافظ لدرجة أنه سر فى أعماقه بالكارثة التى حلت بالوطن فى ٥ يونيه ١٩٦٧ ، وهو موقف غريب ولكن تبناه جميع أعداء الثورة ، وعندما مضت الثورة تضمد جراحها وتجدد خيوبتها وتناهب لمعركة جديدة ، مضى هو يحنق من جديد ويتمزق بين المتناقضات ، وركز فى الأيام الأخيرة على الايمان بالعلم ، ايمانا نسخ ايمانه القديم بالأيديولوجية ، ورغم تخبطه فان أقواله التى تنكر لها خلقت فى أجيال أثرا لا يمحو .

هكذا تتوالى التنويعات واللمحات والمرايا التى تضيق عن الحصر فنقابل الدكتور سرور عبد الباقي الذى أثرى من مهنة الطب وبلغت شهرته الآفاق ولكنه ظل طفلا ساذجا بالنسبة للثقافة والعقائد السياسية ولم ينعم بأى نظرة شمولية للمجتمع الذى يتألق فيه كنجم من نجومه . وهى النظرة الشمولية التى يحاول الراوى أن يلم بأطرافها من خلال المتتاليات الدرامية واللمحات السريعة والمرايا الصادقة ، ومن هذه اللمحات المشرقة نرى سعاد وهبى الفتاة الجامعية المنطلقة والواقعة من نفسها وجمالها فى مجتمع لم يعرف بعد الانطلاق والثقة فى النفس ، وتسبب هذا فى متاعب

كثيرة لها وخاصة أن الشائعات دارت حولها فيما يمس سمعتها وشرفها وهذه نتيجة طبيعية لمجتمع لم يبلغ مرحلة النضوج بعد . ومع ذلك فنحن لا نعرف الحقيقة فيما يختص بوضعها النهائي .

بعد ذلك تتوالى شخصيات من أنماط اجتماعية جديدة مثل سيد سعيير تاجر المخدرات وملك بيوت الليل ، وشرارة التحال عامل التليفون الذي وصل الى وكالة الوزارة ، وشعراوى الفحام الضاحك الباكي الذي تصلح لوحته لكى تكون قصة قصيرة متكاملة البناء الدرامى فقد ظل يسكر ويعلم بالتركة التى ربما تركها له قريبه الباشا بعد وفاته وبذلك لم يعمل أى حساب للمستقبل ، ولكن الله يمد فى عمر الباشا الذى كتب أرضه للجثيرات والمساجد ، بهذا يفقد الأمل الوحيد الذى عاش من أجله فيموت ميتة أبطال تشيكوف . بعد شعراوى الفحام نقابل صادق عبد الحميد زوج درية سالم عشيقه الراوى ، وهو طبيب وأديب وفنان وفيلسوف أيضا . وفى شخصيته يقترب نجيب محفوظ من المذهب الانسانى فى الأدب ، وهو المذهب الذى يأخذ الانسان على عواهنه ولا يفترض فيه المثالية المطلقة أو البدائية البربرية ، فهو ملاك وشيطان معا ، وهو خالد خلود العباقرة وهالك لأنه حفنة من تراب ، وهو خالق شاهرقت اكتملت له العبقرية ولكنه مع ذلك لا يختلف عن الوحوش الضارية فى انحطاط شهواته وخضوعه لحواسه الهابطة ولضرورات الوجود التى تطبق عليه من كل جانب ، هكذا يزخر الوجود الانسانى بكل النقائص والمتناقضات ، وعلينا اذا أردنا فهم العالم أن نأخذ على علاقته ألا ندخل الى دراسته من باب الأفكار المثالية والنظرات المسبقة ، وهذا ما حاول صادق عبد الحميد القيام به .

فى الصفحة التالية يتمثل أماننا الجليل الجديد فى شخصية صبرى جاد الصحفي بمجلة « العلم » والذى أوضحت لنا مقابلته مع عباس فوزى الفارق بين الجيلين بحيث نبضت حركة المجتمع حية من خلال الحوار الشيق الذى دار بينهما . ثم تهل علينا صفاء الكاتب التى تذكرنا بلحظات كثيرة من عايده شداد فى « الثلاثية » . وذلك فى أرستقراطيتها ومثالياتها ورقتها مما دفع الراوى الى الوقوع فى حبها دون أن تعرفه على الإطلاق ، وشخصية الراوى هنا تذكرنا بكمال عبد الجواد المثقف المعذب الحائر . بعد الايقاع الحالم فى لحظة صفاء الكاتب نفاجئ بايقاع خشن ومزعج تمثل فى شخصية صقر المنوفى الساعى بإدارة السكرتارية ، ذلك الطفيل الذى وصل الى الثراء عن طريق الربا الفاحش ، يلى صقر المنوفى شخصية من نوعيته تقريبا وهى صبرية الحشمة التى كانت تدير بيتنا للعدارة وزاد دخلها على

أيدي الجنود الانجليز لدرجة أنها كونت ثروة ضخمة ، وعند نهاية الحرب كانت قد بلغت الخامسة والخمسين من عمرها فصفت أملاكها وأعمالها ، وأودعت في البنك ألوفها المؤلفة ، ثم قررت تغيير حياتها جذريا ، فادت فريضة الحج وتبرعت كثيرا للجمعيات الخيرية .

بعد صبرية الخمسة نستمتع الى نعمة مناقضة تماما تجسدها شخصية طنطاوى اسماعيل رئيس السكرتارية العامة ، ذلك للموظف الشاذ الذى لا يحنى ظهرا ولا يردد ملقا ويحافظ على كرامته تماما ، ثم يفادر المكان مخلفا وراءه أسوأ الاثر . وكان يفتش على حجرات الادارة متفقدا النظام والعمل ، فلا يتسامح مع متلكي أو مهمل أو متهم بسوء معاملته الجمهور ، ومع هذا لم يوجد موظف واحد يعترف له بفضائله . كانت تصرفاته توصف عادة بالحماقة أو بجنون العظمة .

أما طه عنان زميل الراوى فى الدراسة الثانوية فان أباه كان ضمن القوة التى حاصرت المدرسة ثم اقتحمتها بعد ذلك بالقوة والعنف ، وهى المظاهرة التى استشهد فيها پدر الزياى وكان يمكن أن يستشهد فيها طه عنان نفسه بحكم اشتراكه فى الاضراب ، وكان دائم الدفاع عن أبيه كعجود وطنى يؤدى واجبه . وعندما ألغى اسماعيل صدقى دستور ١٩٢٣ وهب الوفد لمحاربته اشترك طه عنان فى المظاهرات واستشهد بالفعل بين يدي صديقيه الراوى ورضا حمادة . بعد مثاليات طه عنان نواجه ببعباس فوزى بكل متناقضاته ، فقد تركز اهتمامه فى تراث العربية لدرجة أنه لم تكن له هواية أخرى ، وكان مكتبه بالوزارة ملتقى لكثيرين من الشعراء والكتاب والصحفيين والزجالين من مختلف الاجيال ، ولعل كثيرين منهم كانوا يستعينون به فى مراجعة نصوصهم من الناحية اللغوية والنحوية نظير مبالغ بسيطة . وكان دائما يحسن الترحيب بهم فيفقد عليهم أعذب الحان المديح حتى اذا ذهبوا انهار عليهم بالحجارة . ثم كون ثروة هائلة عندما اتجه الى التأليف الدينى وشيد عمارة فى عابدين أقام لنفسه فوق سطحها فيلا .

أما عبد المؤذن فهو مثال الموظف الانتهازى الذى يصل الى أعلى المناصب مستغلا فى ذلك كل الوسائل بما فيها الشذوذ الجنسى وعندما تقوم الثورة يخرج اغلب معاونيه فى التطهير ويعلق الراوى على المشورة فيقول : « وشعرت لأول مرة فى حياتى بأن موجة من العدالة تجتاح المفونة المتأصلة بلا هوادة فتمنيت أن تواصل سيرها بلا تردد ولا اعوجاج وفى نقاء وظهر الى الأبد » (ص ٢٥٠) ، وكان الحياة الجديدة لا تصلح لحياة

عدلى المتعفة فيصاب بسرطان الدم ويموت به بعد فترة وجيزة . بعد عدلى المؤذن يتتابع شريط الشخصيات فنرى عبد الرحمن شعبان مترجم الوزارة بكل عقده النفسية التى جاءت معه من أوروبا ، ثم عبد الوهاب اسماعيل الانتهازى الذى كان على استعداد لتغيير جلده ولونه طبقا للعصر . بل أن موقفه كان يتغير من شخص لآخر طبقا لمصلحته الشخصية ، ثم نقابل عبدة سليمان التى كانت أول فتاة تعين بالوزارة والتى تراوحت علاقتها بزوجها بين الشرعية وغير الشرعية ، أما عدلى بركات فهو متال الثرى الوارث الذى أضاع ثروته الطائلة على المخدرات والخمر والسهرات الحمراء وأخيرا عثر عليه جثة هامدة على شاطئ النيل . بعده يرد علينا عزمى شاكرا المثقف الذكى الصريح الذى رأى أن الخلاص الوحيد لمصر هو فى حماية الثورة حتى تواصل مسيرتها .

أما عزيزة عبده فهي مثال الزوجة الفنانة التى تعيش للحب بحيث تمارسه مع أى شخص وبعلم زوجها أيضا لأنها لا تجد فى ذلك عيبا . أما عسماوى جلال فهو العدو الاول لثورة ١٩١٩ فى الجيش المصرى لايمانه الجازم أنه لا خلاص الا على أيدي الانجليز ، وقد استغل منصبه كضابط كبير بلواء الفرسان فى التنكيل بالوطنيين ، أما عصام الحملوى فهو الأرستقراطي الذى تحول بيته الى مأخور لانصرافه الى ملذاته ، بينما يجسد عيد منصور النمط البخيل الدقيق اللفظ الذى يعيش بلا قلب ولا مشاعر وقد اتخذ من القرش معبودا ومقياسا للرجولة والتفوق ، أما غانم حافظ فهو الأب المصرى الطيب التقليدى الذى فقد ابنه الأكبر فى النكسة بينما عاد الابن الأوسط مصابا أصابة غير قاتلة .

أما فايزة نصار فهي الأنثى المتفجرة التى تمارس الجنس بعلم زوجها خارج البيت مثل عزيزة عبده ، وقد أهلتها أنوثتها للعمل بنجاح على الشاشة الفضية ، أما فتحى أنيس فقد أدرك أن الطريق المؤدى الى الحياة المريحة يكمن فى استغلال جنون العظمة عند الآخرين ، بينما يمثل قدرى رزق النعمة المضادة ، فهو يؤمن بأن الثورة هي الحل الوحيد لكل متاعب الشعب ويتضح بعد ذلك أنه من الضباط الأحرار ، أما كامل رمزى فهو المثقف الذى يقاوم كل المقريات ولا يمتزج بالمجاملات والمساومات ، بينما كاميليا زهران تمثل الجيل الجديد الحائر ولكنها تعتمد على غريزتها الأنثوية فى تقرير مصيرها وكانت غريزة صادقة الى حد كبير .

أخيرا يأتى الدكتور ماهر عبد الكريم الذى طالما سمعنا عنه فى المرات السابقة ، يأتى ليوقف أمامنا بكامل هيئته وبسمعته العلمية والأخلاقية

والانسانية ، فلم يعلن عن ميل سياسى قط ، ولم يقع فى رذيلة التعصب ايدا . ولم ينطق فى حديث عن هوى أو حقد ، ووهب نفسه للعلم والخير بحيث كان مضرب الامثال فى الاحسان سرا وفى سعة الصدر ورحابه الافئ وموضوعية التفكير ، وتنتهى لوحته بهذه النعمة المؤمنة بالحياة والأحياء فيقول لمريديه : « قولوا فى الدنيا ما شئتم ، لا جديد فى التشاؤم ، ولكن الحياة فى صالح الانسان والا ما زاد عدده باطراد ، وما زادت سيطرته على دنياه » . أى أنه يعارض نعمة الواقع النقدي المتشائم التى سادت الرواية من اولها باعلان هذه النعمة الواقعية المتفائلة التى تقترب فى جرسها من الواقعية الاشتراكية . فتجدد الحياة يتطلب تقة الانسان فى نفسه وفى غيره . وهذه الثقة لا يمكن أن تقوم الا على الايمان لأن الانسان قادر على الخير بفضل قدرته على التحكم فى سلوكه وتقرير مصيره ، بل ربما كانت فكرتا الخير والشر معا أصيلتين عند الانسان ، باعتبار أنه يحمل غريزتين عاتيتين معا هما غريزة المحافظة على الذات وغريزة المحافظة على النوع ، وإذا كانت المحافظة على الذات تدفع الى الالفة وحب النفس وما يتولد عنهما من شرور ، فان المحافظة على النوع تتطلب الايثار وحب الأبناء ورعايتهم ، ومن الممكن أن يمتد هذا الحب الى خارج نطاق الأبناء طالما أن النفس البشرية قد فطرت عليه ، عندئذ يتوقف الأمر على التكوين الثقافى والحضارى والاقتصادى والسياسى والعقائدى للمجتمع ، فهو التكوين الذى يظلب احدى الغريزتين على الأخرى ، ومن الواضح أن هذه النعمة التى جسدها الدكتور ماهر عبد الكريم قد منحت توازنا للشكل الفنى للرواية بحيث لم يبلور المجتمع من وجهة نظر واحدة متشائمة بل امتد ليشمل الواقع المعاش كله بكل متناقضاته . رغم أن الراوى لم يكن يلتزم بهذه الشمولية الموضوعية بل حرص على ابداء وجهة نظره الخاصة تجاه الأحداث وخاصة نحو ميله وتأييده لحزب الوفد .

أما محمود درويش فيمثل الشباب المتزمت الذى يدفعه الكبت والحرمان من الجنس الآخر الى تلطيخ سمعة سعاد وهبى دون مبرر سوى التنفيس عن عقده المترسبة من جراء تربيته ، بينما تبلور لنا مجيدة عبد الرازق المرأة المصرية المثقفة التى كانت من ضحايا فترة الانتقال بين العهد البائد وعهد الثورة ، أما ناجى مرقص فيمثل الشباب الذى تتسبب ظروفه الشخصية وليست الاجتماعية الى الهرب من عالم المادة الى عالم الروح بكل اكتشافاته الغربية ، بينما نجد أن نادر برهان يجسد لنا المصرى الذى تجرى الوطنية فى عروقه منذ نعومة أظافره . بل أنه يؤدى الغرض الوطنى عندما يكبر فى شخصية ابنه الطيار الذى استشهد فى

حرب الاستنزاف • أما الشيخ هجار المنيأوى مدرس اللغة العربية فيمحل المدرس المتفتح الوطنى الذى لا يعرف انصناف الحلول فى الوطنية والاستقلال ، وكان مؤمنا بالوفد الى حد كبير ، يقول عنه الراوى :

« ولما صدر قرار حل الأحزاب - بعد ثورة يوليو - رجع الى فريته فى الصعيد فلم يبرحها ، ولا أدري ان كان ما زال على قيد الحياة أم انتفل الى جوار ربه • وهما يذكر أنه فى سبتمبر عام ١٩٥٢ أو ١٩٥٣ وكنت مارا أمام نادى الجيش القديم بالشاطبي ، رأيت بعض أعضاء الوفد واقفين فى فناء النادى يحيط بهم جند ، وسمعت من بعض المارة بأنهم اعتقلوا وسيرحلون الى القاهرة ، ورأيت بين الضباط الذين يشرفون على الاجراءات الضابط محمد هجار ابن شيخنا القديم هجار المنيأوى • تأملت الموقف ، نظرت طويلا الى الاين ، تذكرت الأب ، ثم خيل الى أنى أسمع هدير الزمن وهو يتدفق حاملا متناقضاته المتلاطمة » (ص ٤٠٠) •

فى هذه الفقرة يتركز المعنى الدرامى لكل الأحداث والشخصيات التى مرت أمامنا بطول الرواية ، فالشكل الفنى العام يهدف الى تجسيد هدير الزمن وهو يتدفق حاملا متناقضاته المتلاطمة ، وهذه المتناقضات كانت السبب فى أننا لم نجد شخصية تكرر أخرى سبقتها ، فمثلا نجد أن وداد رشدى لا تكرر شخصية حنان مصطفى أو صفاء الكاتب بل تضيف تنويعا جديدة بالنسبة للراوى الذى يكتشف أنها لا تبحث معه عن الجنس ولكن عن الوداد والصفاء والحنان والاحترام والتقدير لأن الجنس ليس أساس كل العلاقات الانسانية المتناقضة ، وفى نهاية الرواية تهل علينا بصرية بشير لتضع آخر لمسة ولتجسد روح المجتمع التى تتطلع الى مستقبل جديد ، فيعود بنا الراوى الى مهد طفولته حين كان يظفر بالسعادة بين يديها ، يقول الراوى :

« وارادت أن تسلىنى فتناولت راحتى وبسطتها وهى تقول :

— سأقرأ لك الطالع !

وراحت تتابع خطوط كفى وتقرأ الغيب ولكنى استغرقت بكل وعيى فى وجهها الجميل » (ص ٤١٣) •

هذه هى اللمسة الاخيرة فى الرواية ، وتوضح لنا رغبة مصر فى استشراف آفاق المستقبل بينما ابنها لا يزال غارقا فى حب وجهها الجميل رغم كل ما مرت به من محن وآلام •

هذا هو المستوى الرمزي للشخصيات والأحداث ، ولقد حرص عليه نجيب محفوظ حرصا شديدا حتى لا يدخل في نطاق الواقعية الفوتوغرافية المسطحة ، بل أن حرصه بلغ الحد الذي اختار فيه الأسماء بحيث تدل دلالة رمزية محددة على نوعية الشخصية ، فمثلا نجد تناقضا بين اسم إبراهيم عقل وظروفه الاجتماعية ، فلقد أراد أن يحكم عقله ولكن المجتمع لم يكن يؤمن بالعقلانية ، بينما يسعى أحمد قدرى الى القدرة الفائقة فى السيطرة على مقدرات الناس من خلال عمله بالبوليس السياسى ، وأمانى محمد تجسد أمانى الراوى فى الحب والجنس بعد أن بلغ مرحلة الكهولة ، أما بدر الزياى فكان البدر المنير الذى سرعان ما يدخل منطقة المحاق ، أما جاد أبو العلا فكان الأديب الذى يعود على الآخرين بالحسنات من أجل مراجعة أعماله ، وحنان مصطفى نموذج مجسد للحنان الذى استمتع به الراوى فى صباه ، أما رضا حمادة فكان المفكر الذى يجد الرضا والحمد فى القيم والمبادئ الانسانية والارتباط بها مهما عنف تيار الحياة فى صعوده وهبوطه معتمدا فى ذلك على ارادة الانسان حين تتوالب للصراع والتحدى وتتجاوز اليأس والأحزان ، أما سرور عبد الباقي فقد عرف السرور فى مطلع حياته العملية وبعد ذلك أصبح اسمه يسخر من حياته ، بينما كانت سعاد وهبى نشوة السعادة التى تسرى فى فؤاد طلبة الجامعة عند دخولها المدرج ، أما شرارة النحال فكان مثل الشرارة أو النحلة التى تنتقل من مكان الى آخر جامعة للسسل والفرص السانحة فى الحياة . بينما كان صادق عبد الحميد مثال الصديق مع نفسه ومع الآخرين ، وصفاء الكاتب جسدت فى شخصيتها ذلك الصفاء الذى غمر الراوى فى صباه ، أما صبرية الحشمة فلم تكن حشمة بالمرّة ولكنه لقب اتخذته لتغطيتها احترافها الدعارة ، بينما كان ع شماوى جلال الجلاد الذى طارد المظاهرات الوطنية بالشنق والقتل والتعذيب ، أما كاميليا زهران فكانت الزهرة المفتحة للحب . بينما يحمل ماهر عبد الكريم كل صفات الكرم والخير والذكاء والمهارة ، أما محمود درويش فكان درويشا حقا ، بينما كان نادر برهان نمطا نادرا بالفعل ، أما وداد رشدى فكانت تحلم بالوداد والحنان بعيدا عن الجنس ، وتنتهى الرواية ببسيرة بشرى التى تعود بنا الى مهد طفولة الراوى حين كانا اليسر والبشر هما العلامتين المميزتين لحياته .

هذه الدلالة الرمزية للأسماء أضافت بعدا آخر للشخصيات بحيث أبعدتها عن التسجيل الفوتوغرافى المسطح ، أما شخصية الراوى فلم نعرف لها اسما رغم أنها كانت الرابطة الوحيدة بين هذه اللوحات ، وربما قصد نجيب محفوظ من عدم اطلاق اسم على الراوى أن يجعله يرمز الى المواطن

العادى الذى يتابع حركة المجتمع امام ناظريه ويندمج فى تيارها ويعلق عليها بأراء خاصة به ، ومع ذلك نجد أنه لم يكن له تأثير كبير على معجرى الاحداث بل كان سلبيا الى حد كبير ، بل أن تأييده للوفد وللثورة وكفاح الشعب وقيم الانسان قد توقف عند حد التعليق عليها ، صحيح أنه اشترك فى بعض المظاهرات ضد الانجليز واسماعيل صدقى ومحمد محمود لكنه لم يطغ بشخصيته على البانوراما الاجتماعية العريضة التى تمثلت فى هذا الاستعراض الضخم لمختلف الأنماط والشخصيات ، وكأننا بنجيب محفوظ يؤكد دراميا أن دور الفرد مهما كان بارزا وفعالا ومؤثرا فى المجتمع الا أنه لا ينفى أن الفرد نفسه هو نتاج فترة تاريخية معينة من الفترات التى يمر بها المجتمع ، أى أن العلاقة الجدلية العضوية القائمة بين الفرد والمجتمع هى التى تشكل مصير الاثنين اعتمادا على التأثير والتأثر فى نفس الوقت . ولعل هذا هو الخط الدرامى الوحيد الذى قد يشهد اللوحات المتتابعة بعضها الى بعض .

وقد يصعب علينا أحيانا أن نطلق لفظ « رواية » على « المايا » اذا حاولنا أن نقيمها بالمقاييس النقدية التقليدية التى تحتم عرض الموقف الأساسى بكل خيوطه فى الفصول الأولى من الرواية ثم الانتقال بعد ذلك الى منطقة الصراع التى تغطي النصف الأخير من الرواية حيث تتصارع الشخصيات وتتداخل الخيوط وتتناقض المواقف وتتوالى الأحداث ، وقرب النهاية تتكشف لنا اطراف الصراع التى ستسيطر على دفة الأمور بحكم ثقلها الدرامى بحيث جعلت ميزان الشكل الفنى يميل لصالحها بصرف النظر عن التأييد الشخصى للكاتب لها . فاذا حاولنا أن نطبق هذه المقاييس التقليدية على « المايا » فسنجد أنها لا تمت الى هذا النوع الأدبى بصلة ، ولكن ولع نجيب محفوظ بتجربة أشكال فنية جديدة يغربنا بالبحث عن الدلالات الدرامية الكامنة وراء هذا الشكل الجديد والسر فى اختياره له بالذات ، فرواية « المايا » لا تسير فى خط زمنى متصاعد . نحو قمة الأحداث ثم تنعدر بعد انتهاء التعقيد الى السطح حيث النهاية . فالشكل المتتابع من حيث اللوحات والنغمات والتنوعات والمتاليات لا يسير فى هذا الخط المعروف ولكنه يتبع خطا متعرجا ، ويعتمد التعرج هنا فى مدى ارتفاعاته وانخفاضاته على الثقل الاجتماعى للحدث ، ففى اللوحات التى صورت المظاهرات الوطنية والأحداث المصرية كان التعرج يبلغ مداه من حيث الارتفاع والانخفاض ، أما فى اللوحات الرومانسية أو العاطفية فكان التعرج يسير فى ليونة بعيدة عن صخب الايقاع ، وهذا يدل على أن نجيب محفوظ قد اتخذ من روايته جهازا لقياس نبض المجتمع ، وبمعنى آخر قد

أحالتها الى جهاز السيسوجراف الذى يقيس الزلازل وكل الحركات الباطنية للأرض بتسجيلها فى خطوط متعرجة على لوحات الرسم البياني ، وكانت شخصية الراوى بمثابة المحور الذى تدور حوله لوحة الرسم البياني .

وقد يقول قائل أن معنى هذا التحليل النقدي أن الرواية يمكن أن تستمر الى الأبد لأنها لا تحمل فى ثناياها الخيوط التى يمكن أن تنتهى عند حد معين ، ولكن الذى يقرأ الرواية وعينه على الرموز والايعاءات والدلالات يجد أن المؤلف قد حرص أن يربط أحداثه وشخصياته بمجاور أربعة على وجه التحديد حتى لا يجرى وراء التصوير العفوى والارتجالى لمختلف طبقات الشعب وفئاته ، كان المحور الأول قد تجسد فى أصدقاء الراوى فى طفولته وصباه فى العباسية ، بينما تمثل المحور الثانى فى حياته الجامعية والزملاء والأصدقاء الذين بلوروا حركة المجتمع داخل الجامعة ، أما المحور الثالث فقد وضح فى حياة الراوى المصلحية ونظراته الى أنماط الموظفين الانتهازيين أو المثاليين فى تحقيق أهدافهم الوضيعة أو السامية ، وأخيرا يأتى المحور الرابع الذى ارتبط بصالون الدكتور ماهر عبد الكريم الذى كان الراوى يتردد عليه مع صفة من أهل الفكر والفن والأدب والعلم والثقافة . وقد ارتبطت المحاور الأربعة ببؤرة الشعور عند الراوى بحيث رأيناها من وجهة نظره الخاصة كإنسان يعيش أحداث عصره ويفعل بها . وقد حاول نجيب محفوظ إيجاد نوع من التلاحم العضوى بين هذه المحاور الأربعة عن طريق تيار الشعور المتدفق عند الراوى ، بحيث يتذكر بعض المواقف أو الشخصيات السابقة للشبه أو التناقض الذى يبدو واضحا بينها وبين المواقف الراهنة ، وهذا التشابه أو التناقض هو الذى منح الأحداث الاجتماعية معناها الدرامي ، ومكن الكاتب فى نفس الوقت من التحرر من التسلسل الزمنى التقليدى بحيث كان يتنقل بين الماضى والحاضر والمستقبل دون تنابع تقليدى بدليل أنه يبدأ الرواية بلوحة إبراهيم عقل الذى كان أستاذا جامعيا للراوى ثم ينتهيها بلوحة يسرية بشير التى تجسد لنا طفولة الراوى المبكرة .

كانت حرية الحركة فى الانتقال الزمنى سببا فى تجنب الرواية التسجيل الارتجالى لأحوال المجتمع ، فقد برز المجتمع كوحدة عضوية متفاعلة بأرواحها وتنقضات مترابطة ، فكنا نرى فى لمحة سريعة العلاقة العضوية بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ ، أو التناقض بين اليمين واليسار أو بين داخل الشخصية وخارجها الخ بالإضافة الى أن كثيرا من الشخصيات كان يعرف الشخصيات التى وردت فى اللوحات الأخرى بحيث

يكون لذكرها دلالة درامية يحاول أن توجد ذلك الخط المشترك بين اللوحات ، بل أن بداية اللوحة السردية كانت تنوقف على موقعها من اللوحة السابقة واللوحة اللاحقة ، فكان السرد أحيانا يبدأ من طفولة الراوى فى العباسية ، وأحيانا من حياته فى الجامعة ، وأحيانا أخرى من ذكرياته المصلحية ، وأحيانا رابعة من صالون الدكتور ماهر عبد الكريم . ولكن لم نعرض على تسلسل زمنى بين اللوحات لدرجة أن اللوحة الأخيرة تنتهى بطفولة الراوى كما سبق أن قلنا مما يؤكد أن هدف نجيب محفوظ لم يكن مجرد التسجيل الواقعى أو التوثيق التاريخى أو التصوير الاجتماعى بل كان بلورة الحلفية النفسية والاجتماعية فى تشكيل درامى بحيث تبدو العلاقة الجدلية والدرامية بين كيان الفرد وحركة المجتمع دون أن يطفى أحدهما على الآخر بل يغلب عليهما الامتزاج والهارمونية ، وإن كان هناك رأى شخصى للراوى فلا يجب أن نعتبره الرأى الخاص بنجيب محفوظ ، لأن الراوى كان عبارة عن شخصية ضمن الشخصيات الأخرى ، يسير فى تيار الحياة وينفعل بحركة المجتمع من الناحية الذاتية الشخصية ، أما انفعال المؤلف فيجب أن يكون من الناحية الموضوعية الدرامية ، وهى الناحية التى يحتمها الشكل الفنى بصفة عامة .

ولكن الوحدة العضوية للشكل الفنى لم تكن بالاحكام الذى وجدناه من قبل فى رواية مثل « ميرamar » على سبيل المثال لا الحصر ، إذ أنه من السهل حذف بعض اللوحات دون أن يتأثر البناء العام للرواية ، فمثلا لوحة سابا رمزى الذى زامل الراوى عامين ثم اختفى ، لم تكن هذه اللوحة سوى تسجيلا لنمط اجتماعى معين ، والأثر الوحيد الذى تركه سابا رمزى هو كما يقول الراوى أنه « طبع فى خيالنا صورة لا تنسى ثم ذهب » . ولكن هذا الانطباع لا يؤثر فى شخصية الراوى وبالتالي لا نجد له فاعلية درامية فى مجرى الأحداث . فمن السهل العثور على أنماط كثيرة فى « المريا » ارتبطت فقط بالتسجيل الاجتماعى مما يؤكد أن انفعال الكاتب بنكسة يونيو ١٩٦٧ كان من القوة والضراوة بحيث أجبره على تثيريح المجتمع بقسوة حتى يبحث عن الداء الكامن فى جسمه الذى أدى الى هذه المضاعفات الخطيرة ، فالرواية فى هذه الحالة هى المرآة التى تمكس المجتمع المعاصر بكل سلبياته وإيجابياته وعليه ألا يفيض النظر عن هيئته بصرف النظر عن نوعيتها . فالحظوة الأولى لتحديد الداء هى تشخيص الداء ، ولا يمكن الهروب من هذه الحقيقة والاستعاضة عنها بأضغاث الأحلام وعذوبة الأوهام ، ولذلك كانت الأحداث التاريخية هى المحك الذى كشف عن معدن الشخصيات وبالتالي عن شخصية المجتمع .

والأحداث التاريخية التي بدأت بمورة ١٩١٩ ثم إلغاء دستور ١٩٢٣
ثم حادث ٤ فبراير ١٩٤٢ وبعد ثورة ١٩٥٢ ثم قرارات يوليو الاشتراكية
١٩٦١ ثم نكسة يونيو ١٩٦٧ ومرحلة العذاب التي تلتها حتى عام ١٩٧٢
وهو تاريخ كتابة « المraya » ، وهذه الأحداث كانت العلامات المميزة للطريق
التي شغها المجتمع المصرى منذ مطالع هذا القرن وفى نفس الوقت كانت
المraya الكاشفة للأسباب الكامنة وراء سلوك الشخصيات . والدليل على
أن هدف نجيب محفوظ كان كتابة رواية فنية وليس مجرد التسجيل
الاجتماعى والتاريخى أن الشكل الفنى لروايته لم يتبع هذا التسلسل
التاريخى ، بل أن هذه الأحداث كلها ورد ذكرها فى لوحة واحدة من
عشرات اللوحات التى قام عليها هذا الشكل بينما نجد أن لوحة أخرى قد
بلورت العذاب الذى يخوضه الشعب المصرى بعد النكسة ، ثم تكتفى لوحة
أخرى بالربط بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ ، ثم تأتى لوحة ثالثة فلا نجد
فيها أى أثر للأحداث التاريخية وإن كان صداها ما زال يتفاعل فى
الخلفية ، وباختصار فقد حاول نجيب محفوظ أن يخضع المادة التاريخية
والمضمون الاجتماعى للشكل العام لروايته ، ولكن يبدو أن ضغط النكسة
على وجدانه كان من العنف بحيث أحس أن التزام الروائى فى مرحلة
حاسمة مثل هذه أن يجسد الارهاصات والآلام التى تجتاح باطن مصر
وظاهرها من أجل الميلاد الجديد . وكأننا بنجيب محفوظ ينتبأ عام ١٩٧٢
بالميلاد الذى حدث فى ٦ أكتوبر ١٩٧٣ عندما يقول فى آخر سطور الرواية
عن يسرية بشير التى ترمز الى مصر :

« من خلال الامطار المنهجرة رأيت يسرية واقفة أيضا فى النافذة وهى
تشير الى السطح وحملت طست غسيل نحاسى ومقشاة ذات يد خشبية
طويلة ومضت بهما الى الطريق ، ثم ارسيت الطست فوق سطح الماء
ووثبت اليه وجعلت ادفعه بالمقشاة فيسبح نحو بيت بشير . وانتهت
الحادمة ولكن بعد فوات الأوان ، لم تستطع تلك المرأة أن تخوض الماء الى
فوقفت عند ناصية الحارة تنادى ولا مجيب . وغادرت الطست عند باب
آل بشير المثبت فوقه تمساح معنط ، ومرقت الى الداخل حافيا متشبّع
الجلباب بالماء . وقابلتنى يسرية عند رأس السلم فقادتني الى الحجرة ،
وأجلستنى قبالتها على كنبه تركية ، وراحت تداعب شعري برقة وأنا
غارس عيني فى وجهها المضى . ولا شك أفنى رغم الجهد والبلل شعرت
بالظفر والسعادة بين يديها . وأرادت أن تسلينى فتناولت راحتي وبسطتها
وهى تقول :

ـ سابقاً لك الطالع !

وراحت تتابع خطوط كفى وتقرأ الغيب ولكنى استغرقت بكل وعيى
فى وجهها الجميل ، (ص ٤١٢ ، ٤١٣) .

فاذا سلمنا بأن يسرية بشير هى رمز مصر وأن الراوى هو رمز الشعب لأدركنا أن نجيب محفوظ كان يتنبأ بالعبور العظيم فى ٦ أكتوبر ، فعلى الرغم من كل الآلام والعذابات التى تجسدت فى اللوحات المتتابة كان هناك خط خفى فى الخلفية يؤكد باستمرار الجوهر الأصيل لهذا الشعب ، هذا الجوهر الذى قد يختفى فى الأوحال أو الرمال بفعل التناقضات الاجتماعية ، ولكنها على كل حال تناقضات مؤقتة وعابرة ولن يبقى سوى الانسان المصرى الذى بنى الأهرام فى سالف الأزمان وفى القرن العشرين عبر القناة ليثبت أنه ما زال قادراً على صنع المعجزات فى عصر لا يسترّف بالمعجزات ، وهذا الخط الخفى هو الذى منح المعنى الدرامى الدائم للرواية ، فقد ارتفع نجيب محفوظ فوق مستوى التسجيل المؤقت والتسطيح المباشر لأن هدفه دائماً كان بلورة روح الشعب المصرى فى تشكيل درامى يخترق المظهر بحثاً عن الجوهر ، ومن هنا كان خلود الفن واستمتاع الناس به وتذوقه على مر العصور وفى مختلف البلدان ، فهو لا يعالج الظاهرة المؤقتة من خلال الانسان ولكنه يبلور ويجسد روح الانسان وتفكيره من خلال هذه الظاهرة التى لا تلبث أن تزول . ولعل هذا هو المحك الوحيد الذى يجدد الأدب الذى كتب له الخلود من الأدب الذى كتب عليه الاندثار مهما كان براقاً وشعبياً فى عصره ، لأن هذه الشعبية أو الجماهيرية كانت مستمدة من اهتمام الناس بهذه الظاهرة المعينة التى يعالجها العمل الفنى . ولما انتهت الظاهرة وفقد الناس اهتمامهم بها فقدوا بالتالى اهتمامهم بالعمل الأدبى الذى نهض عليها وارتبط بها . وقد حاول نجيب محفوظ أن يبذل قصارى جهده فى تجنب الاهتمام المؤقت بالظاهرة المعاصرة واستطاع أن يتجاوزها مستشرفاً آفاق المستقبل الذى يتطلع اليه الانسان المصرى ، ومن هنا كان اهتمامه بكل من سلبيات المجتمع وإيجابياته بحيث لم يقنع بالنظرة المنحازة أو الأحادية الجانب التى تنغرس فى تناقضات المجتمع المعاصر حتى تفرق الى أذنيها بحيث لا ترى من الانسان نفسه سوى الظاهرة المؤقتة وهذا ما يحاول كل فنان أصيل أن يتجنبه .

الحب تحت المطر

يتميز الشكل الفني لرواية « الحب تحت المطر » بأن المجتمع يعود مرة أخرى ليلمب دور البطولة ولكنه لا يتبع نفس تكنيك اللوحات المتتالية الذي وجدناه من قبل في « المرايا » بل يعود الى الوراء وبالذات الى مطالع المرحلة الاجتماعية الواقعية التي تمثلت في « القاهرة الجديدة » و « خان الخليلي » و « زقاق المدق » حيث الشخصيات عناصر متداخلة في التشكيل الدرامي والخلفية الاجتماعية وليست هدفا في حد ذاتها بحيث يحيطها الروائي برعايته كلها بينما كل شيء آخر يمضي في الظل ، ولذلك فنحن لا نمش على أبطال بالمفهوم التقليدي لهذا الاصطلاح ، فالشخصيات هي من ضمن اللمسات التي تضيفها فرشاة الفنان الى اللوحة العامة . ولا عيب في أن يعود نجيب محفوظ الى استخدام أساليبه القديمة طالما أنها تناسب المضمون الجديد . فلا يوجد شكل قديم وآخر جديد ولكن هناك شكلا مناسباً وآخر غير مناسب وهذا تأكيد للفكرة التي تقول أن المضمون هو الذي يوجد الشكل وليس للكاتب أن يفرض شكلا معيناً عليه ، وبمعنى آخر فإن هذا يوضح لنا وحدة المنهج والتكنيك عند نجيب محفوظ ، وهي الوحدة التي تمنح أعماله الروائية الطابع المميز لها . فعلى الرغم من أن أدبه الروائي قد يتحدد بمراحل معينة مثل تلك التي حددناها في هذه الدراسة بالمرحلة التاريخية الرومانسية والمرحلة الاجتماعية الواقعية والمرحلة النفسية المتتورة والمرحلة التشكيلية الدرامية إلا أننا نجد تداخلا عضويا بين هذه المراحل بحيث يتحول أدبه كله الى نسيج حي ومتصل يضيف الكثير الى رقعة التقاليد الأدبية .

وهذا التداخل بين مختلف المراحل فى أدب نجيب محفوظ يرجع الى اهتمامه البالغ بقضية الشكل الفنى عنده ، فربما يكون المضمون تاريخيا رومانسيا أو واقعيا تقنيا أو نفسيا تحليليا أو تعبيرا انطباعيا ولكن الكلمة الأخيرة للشكل الفنى الذى يخرج هذا المضمون الى الوجود . ولكن هذا لا يعنى أن المضمون يتغير بينما يظل الشكل كما هو لأن العمل الأدبى لا يحتمل أى انفصال بين الشكل والمضمون ، ولكننا نقصد بهذا أن لكل كاتب أدوات فنية مفضلة يستعملها فى مرحلة تشكيل المضمون ولكى لا يكرر نفسه عليه أن يستغل هذه الأدوات أحسن استفلال وأن يطوعها لتكون فى خدمة التشكيل وليست مفروضة عليه . وهذه الأدوات الكامنة وراء التشكيل هى التى تمنح أدب كاتب معين النكهة المميزة له رغم أن هذا الأدب يشمل أعمالا تختلف فيما بينها اختلاف بصمات الأصابع ، ومع ذلك ففى إمكان القارئ المتذوق أرجاع أى عمل من هذه الأعمال الى صاحبه بسبب هذه النكهة المميزة ، وهذه النكهة - بدون شك - ظاهرة مميزة لأدب نجيب محفوظ بصفة عامة بحيث يمكننا العثور عليها منذ « عبث الأقدار » عام ١٩٣٩ حتى « الحب تحت المطر » عام ١٩٧٣ ، أى بامتداد فترة تزيد عن ثلث قرن من الزمان .

يؤمن نجيب محفوظ بأن الفنان مرآة عصره وعليه أن يجعل من أعماله ضميرا حيا له أو شاهدا عليه دون أن يحدد نفسه داخل التسجيل المؤقت للملح العصر ، وهذا المنهج يبدو أوضح ما يكون فى رواية « الحب

نحت المطر ، ، فهي مثال فنى يوضح لنا مدى ارتباط الفنان بمجتمعه وعصره وكيف يتحول الفن الى أداة لتجسيد مرحلة المخاض التي يجتازها الوطن بعد ٥ يونيو ايذانا بالميلاد الجديد الذى لابد أن يتبع آلام هذه الراحصات التى تنهض على صراع المناقضات والتى تتراوح بين السلبية والايجابية . ولم يحاول نجيب محفوظ التعبير المباشر عن هذا ولكنه ترك الاحداث اللائحة والحوار المتقطع والصدف الغريبة والنقلات السريعة والفصول القصيرة لكي يجسد دراميا التوتر والتمزق والمعاناة والقلق الذى تجتازه مصر بعد النكسة . وهذا المنهج السردى اللائحة قد يجعل القارئ يظن أن المؤلف فى عجلة من أمره بحيث أنه لم يمنح الأبعاد الكافية للمواقف . ولم يقيم بالدراسة المتأنية للشخصيات ولم يربط مجرى الأحداث بقانون السبب والنتيجة بحيث لا يترك دورا للصدفة تلعبه . ولكن يبدو أن نجيب محفوظ قد قصد هذا الايقاع بالذات ليلبور المجتمع ككل ، فالمواقف والشخصيات والأحداث غير مقصودة فى حد ذاتها ولكن دورها يتحدد بموقعها من اللوحة الشاملة التى تمثل المجتمع والعصر . وكما رأينا من قبل فإن نجيب محفوظ يعرب الأشكال الفنية المتنوعة حتى تناسب المضمون الجديد . فهو يرفض باصرار أن يتحول الشكل الفنى الى قالب محدود يصب فيه كل مضمون جديد ، وطول خبرته فى التجريب والتشكيل والتجسيد الدرامى تؤكد لنا وعيه الكامل بالأدوات الفنية التى يستخدمها فى اخراج الشكل الروائى الى الوجود ، ولذلك علينا أن نبحث لماذا اختار هذا الشكل السردى الذى قد يبدو بدائيا للقارئ المتعجل لأول وهلة وهل تمكن هذا الشكل من احتواء المضمون وتجسيده ونقله بالتالى الى القارئ .

تبدأ الرواية بالخلفية الوصفية التقليدية التى تقترب من السيناريو السيمائى من حيث اللقطات السريعة والنقلات المتتابعة التى تعتمد على الصوت والصورة فى آن واحد ، وهو التكنيك الذى يجمع بين الوصف المفصل الموجود فى مطالع المرحلة الاجتماعية الواقعية وبين النقلات الحادة التى تميزت بها المرحلة التشكيلية الدرامية . وهذا بدوره يؤكد لنا التلاحم بين المراحل المختلفة فى أدب نجيب محفوظ ، فهو يبدأ الرواية كالتالى :

« تيار من الحلق لا ينقطع . يتلاطم فى جميع الاتجاهات . تند عنه أصوات من شتى الطبقات ويشكل فى جملته خليطا من ألوان الطيف . سارا جنبا الى جنب صامتين . هى فى فستان بنى قصير وشعرها الأسود يتهدل حول الرأس وفوق الجبين . وهو بقميصه الأزرق وبنطلونه الرمادى وشعره المرسل الى اليمين . فى عينيها نظرة عسلىة مستطلعة . وفى عينيه جحوظ خفيف ولكنه يوائم تماما أنفه الحاد المستقيم » (ص ٥)

هذا المطلق يتشابه الى حد بعيد بافتتاحية الأفلام ، وهذا يوضح أن نجيب محفوظ قد قرر الاستفادة من المنهج السينمائي في تشكيل روايته . فهو منهج يعتمد على الحركة السريعة واللقطة الحادة والمحة المحيية ويرفض التقرير المسطح والاطناب السردى والايقاع الرتيب ، والارهاصات التى تعتمل فى باطن المجتمع وتبدو أحيانا على السطح على شكل تشنجات ، لا يمكن التعبير الدرامى عنها بالسرد المتأنى والدراسة التحليلية الهادئة ، ولذلك نجد المؤلف يدخل فوراً الى الخط الرئيسى دون أية مقدمات تموق الايقاع اللإمته من أن يطور نفسه طبقاً لمقتضيات الموقف الدرامى ، فجمل الحوار قصيرة واحدة بحيث نشعر بالتجاوب بين أبناء الجيل الواحد وفى نفس الوقت نشعر بمدى القلق الذى ينهشهم من الداخل ، فالشخص الهادى والراضى بأحواله يفكر ويتكلم بطريقة متأنية ، ولا شك فإذا كان الكلام يعبر عن الشخصية فإن طريقة الكلام تعبر بأسلوب أكثر صدقا ، وربما تعارضت مع مضمون الكلام بحيث تفضح الشخصية أو تبين مدى التناقض والصراع بين خارجها وداخلها . فبعد افتتاحية الرواية التى سبق ذكرها يدخل المؤلف الى الحوار لكى يربطه بالسرد الوصفى من خلال الخلفية النفسية الزاخرة بالتوتر والزحام الذى لا يطاق على حد تعبير الشخصية . يقول نجيب محفوظ :

« كان يتوئب للكلام فيما يهجم ولكنه قال لنفسه فليات الكلام فى وقته وبطريقة عفوية فهذا أفضل » قال :

— مضى عهد الجامعة كحلم .

فقال تكملى جملته :

— بمتاعبه ومسراته .

— وما هى الا أشهر حتى يتسلم كل منا وظيفته .

فأحنت رأسها بالإيجاب ثم تساءلت :

— ولكن الى أين تمضى الدنيا ؟

هذا السؤال الذى يرتطم به فى كل مكان وزمان . الى أين ؟ حرب أم سلام . وطوفان الشائعات ؟

— لتمش الى حيث تشاء .

وشرباً الليمون حتى دمت عيناها ثم سألتها :

— وما أخبار أخيك إبراهيم ؟

— بخير ، رسائله قليلة ، ولكنه يجيء من الجبهة مرة كل شهر . . .
(ص ٦) .

فى هذا الحوار المتقطع والسريع يبدو لنا التوتر الذى تصانیه الشخصيات ، فالحياة الجامعية انتهت كحلم وحان وقت الاستيقاظ ومواجهة الواقع بكل صلابته وضاروته ، وفى نفس الوقت لا تعرف الشخصيتان الى أين تمضى بهما الدنيا ، فهما مدركتان تماما أن لا حول ولا قوة لهما فى مجتمع يمر بمنمطف حاسم وخطير وعلى الأفراد أن يتحملوا تبعاته ، ثم ينتقل الكاتب الى داخل الشخصية ليركز الضوء عما يعمل داخلها بخصوص قضية المصير المتمثلة فى الحرب والسلام بحيث يبدو التناقض أو الانسجام بين خارجها وداخلها ، وينتهى الأمر بالاستسلام لما تأتى به الأيام ، بعد هذا تأتى لقطة من الجبهة لتضيف الى الموقف الكثير من القلق والتوتر ، أى أن الالتحام تام بين الحلفية النفسية الكامنة فى وجدان الشخصيات وبين الحلفية الاجتماعية المتحركة وراهما . ومع ذلك فإبراهيم عبده المجند القادم من الجبهة لزيارة سريمة لأهله فى القاهرة لا يشعر بهذا الالتحام وكان التمزق جعل كل شخصية تتوقع داخل كيانه المنعزل رغم أنها لا تستطيع تفادى الآثار النفسية والاجتماعية للمرحلة الراهنة ، فعندما يجتمع الانعزال النفسى والمعاناة الاجتماعية فى كيان واحد ، ندرك الى أى حد بلغ التمزق بهذا الكيان ، فقد أحس إبراهيم عبده بصدمة الانتقال من باطن الأرض المزلزلة بالانفجارات الى دنيا القاهرة الثمة بالصخب ، فيقول لأخته :

« لا أريد تغيير نظام الكون ، أريد فقط أن أشعر بأننى أستقبل بين أصدقائى استقبال العائد من جبهة مشغلة فى سبيل الوطن . »

فلاذت بالصمت لمضى هو يقول :

— لا أعنى تكريما أو هتافا ، أطمح فقط فى شىء من الاهتمام والجدية » (ص ١٦) .

ويبدو المجتمع كبطل حقيقى فى الفصل السابع أو اللقطة السابعة عندما تختفى الشخصيات تماما وتحل محلها الحلفية الاجتماعية والناس الذين نراهم فى حياتنا اليومية ، فنحن نسبح الحوار الذى يدور بينهم وتعليقاتهم على الموقف الراهن بحيث ننفعل بهذا كله بصرف النظر عن كيتونة هؤلاء الناس . فهم ليسوا سوى مساحات وجزيئات فى البانوراما العريضة للمجتمع ، وقد يقول قائل أنه من الممكن أن يحذف هذا الفصل

دون أن يؤثر على الشكل العام للمسرحية لأنه يضيف الكثير الى الخلفية الاجتماعية بينما لا يرتبط ارتباطا وثيقا بالخط الدرامى الأساسى . ولكننا لا نستطيع أن نطبق هذا المعيار على هذا الشكل الروائى لاستحالة الفصل بين الخلفية الاجتماعية للشخصيات والعمود الفقرى للأحداث ، فالرواية لا تسعى الى بلورة الشخصيات كأنماط انسانية فى حد ذاتها ولكنها تهدف الى تجسيد حركه المجتمع فى مرحلة معينة ثم الخروج من هذا التجسيد بالصفات الخالدة فى المجتمع الانسانى وكيف يواجه المحنة ويتصرف حيالها . ولعل عنوان الرواية « الحب تحت المطر » يحمل فى ثناياه الكثير من الدلالة الموحية والرمزية المحسبه ، فكما أن الحب - الذى يعد مصدر التجديد والاستمرار والخلق فى هذه الحياة - لا يمكن ممارسته تحت المطر ، كذلك الحياة لا يمكن التمتع بها اذا كانت « أيام الكروب تتنازع كالمطر » على حد قول عبده بدران فى الرواية ، وهكذا يبتكر نجيب محفوظ رمزا أساسيا خاصا بروايته بصرف النظر عن المفهوم التقليدى للمطر والذى يرمز الى الحسب والنماء واستمرار الحياة ، فالمطر هنا يرمز الى استحالة استمرار الحياة الطبيعية بهذه الطريقة لأنه معادل موضوعى للكروب فى غزارتها وتناوبها . وكان هذا التوظيف الرمضى الدعامة التى نهض عليها الالتحام بين الخلفية الاجتماعية للشخصيات والعمود الفقرى للأحداث ، وبالتالي أصبحت الرواية بلورة فنية وتجسيد درامى للمرحلة المؤقتة التى يمر بها المجتمع بحيث خرجت من مجال التسجيل الوقتى الى الأصالة الفنية التى يمكن الاستمتاع بها فى كل زمان ومكان .

ولذلك فالعلاقات الجنسية فى الرواية هى صدى نفسى وانسانى للتمزق الذى يعاني منه المجتمع ، فكلها علاقات مبتورة أو شاذة أو غير صحيحة وغالبا ما تدخل فى طريق مسدودة تنتهى إما بالفراق أو بالقتل أو بالسجن أو بالانحراف ، فنجد مثلا أن منى زهران - التى تنهم صديقتها عليات عبده وسنية أنور باقامة مستقبلهما على الكذب والخداع وعدم مقدرتهما على فهم القيم الجديدة للحب والجنس - تجد أنها هى نفسها تدخل فى متاهات خطيرة لأن المرحلة الاجتماعية لم تسمح لها بإخراج أفكارها الى حيز التنفيذ ، فهى معروفة بأخلاقياتها . وهى لم تمارس الجنس الا بدافع من الحب ، ولم تضطر - مثلها - الى ممارسته فى أحيان كثيرة لاقتناء ما يحتاجان اليه من ملابس وأدوات زينة وكتب . ولعلها كانت تحتقر سلوكهما وإن عطف عليه من أعماق قلبها . وقد تابعت خطوات خطوبتهما وما اقتضته من شهادات الزور والأكاذيب وغير ذلك ، ولم ترتع لشيء منه وإن تعزت بأن جميع تلك السخافات إنما ارتكبت باسم حب حقيقى .

وكانت محاولة اثباتها عن فسخ خطوبتها من خطيبها التقليدى ميئوس منها
لما تعرفه عليات عبده وسنية أنور من عنادها وكبريائها ومثالياتها ، فسلمتا
بالواقع فى حزن وكآبة :

« وقالت لها عليات :

– أنت يا منى جميلة وممتارة وجديرة حقا بزواج سعيد !

فسألته منى :

– ترى هل تطمئنان الى مستقبلكما القائم على كذبة كبيرة ؟

فقالت سنية :

– انه يقوم على الحب •

أما عليات فقالت بقلق :

– ان رجلا مثل حسنى حجازى خلىق بصون سرنا •

فقالت منى :

– حسنى حجازى لا تتوقع منه الحيانة •

فعادت عليات تقول :

– أحيانا اذكر المصادفات المريبة التى تقلب الامور فى السينما !

فقالت سنية بقوة متحدية :

– لم يكن فى وسعنا أن نفعل خلاف ما فعلنا وعلينا أن نواجه

مصيرنا •

وفجرت الزيارة فى نفس عليات وسنية دوامات من القلق ولكن

استقر فى أعماقها فى النهاية قول سنية « علينا أن نواجه مصيرنا » ••

(ص ٤٧ ، ٤٨) •

فى هذا الموقف تتجسد أمامنا ثلاثة عناصر أساسية منحت الشكل
الفنى الملامح المميزة له • وهذه العناصر هى : الزيف والمصادفة والقدر ،
أما المضمون فهو صراع الانسان المصرى ضد هذه العناصر من أجل الصعود
مرة أخرى الى السطح ومواكبة تيار الحياة • ويتمثل الزيف مثلا فى أنه
بدلا من أن تكون السينما تقليدا للحياة وبلورة لحصائصها ، تحولت الحياة
نفسها الى تقليد لما يحدث فى السينما من مصادفات مرعبة ، والمرعب حقا
أننا نحس ببعض الرعب عند مشاهدة هذا النوع من الأفلام رغم أنها مجرد
صور على الشاشة البيضاء فما بالك اذا كانت هذه حقيقة نعيشها كل

يوم ، فإذا كان للفيلم نهاية محددة مهما طال فاننا لا نعرف يقينا متى تكون نهاية هذا الكابوس الذى نعيشه فى كل لحظة من لحظات حياتنا . أما عنصر المصادفة فهو الدليل المادى الملموس الذى قد يعبر عن تصرفات القدر العشواء كما نراها نحن ، ولكن نجيب محفوظ يفسر الصدفة تفسيراً علمياً فى مضمون الرواية ويستخدمها فى نفس الوقت فى إقامة شكلها العام . فالصدفة عنده ليست شيئاً غيبياً لا يخضع لأى قانون ، فهى إذا كانت عجيبة أو نادرة الحدوث فى نظرنا فهذا لأننا لا نتوقعها ولم نعمل حساباً لها ، وبالتالى فنحن نظن أنها مستحيلة الوقوع ، ووقوعها يعنى أن القدر كقوة ميتافيزيقية رهيبة وغيبية قد قرر التدخل فى حياتنا العادية بأساليبه الخاصة التى يصعب تفسيرها بالمنطق البسيط العادى ، ولذلك نريح أنفسنا باطلاق اصطلاح الصدفة على مثل هذا النوع من الأحداث حتى لا نقع زناد فكرنا فى البحث عن تعليل معقول لها .

ولكن نجيب محفوظ لا يقدم تفسيراً مباشراً لمفهومه لعنصر الصدفة فى روايته ، بل يترك الشخصيات والأحداث لتبلور هذا العنصر بأسلوب درامى مجسّد ، وهذا الأسلوب يؤكد لنا أنه لا توجد صدفة فى حياتنا بالمرة لأن كل شيء فى هذا الوجود يخضع لقانون السبب والنتيجة أو قانون السلة والأثر ، ولذلك فكل شيء هو نتيجة حتمية للأشياء التى سبقته سواء فى الزمان أو المكان ، وهذه النتيجة سواء توقعناها أم لا ، هى واقعة لا محالة بحكم هذا القانون الذى لا مفر منه ، ولذلك تنتفى الصدفة نفسها بمجرد تفسيرها علمياً . ولكن لأن الإنسان ينظر إلى كل شيء من وجهة نظره الذاتية فإنه يعلل بالصدفة أى شيء لا يتوقعه . بينما قانون الوجود لا يقيم وزناً لتوقع الإنسان من عدمه ، فكل شيء يسير فى سلسلة متصلة زمنياً من الماضى ومروراً بالحاضر نحو المستقبل . والإنسان الذى يصر على أخذ مكانه تحت الشمس هو الذى لا يهرب من الماضى الذى حدث وانتهى الأمر بل هو الذى يواجه مصيره ، ومن هنا كان استقرار قول سنينة « علينا أن نواجه مصيرنا » فى أعماق كل من غليات عبده ومنى زهران .

ومن هنا كان استخدام نجيب محفوظ لعنصر الصدفة فى بناء روايته ليس صادراً عن عجزه فى البحث عن أدوات فنية أخرى تمنح الشكل الفنى حبكة أكثر إحكاماً ، ولكنه — وهو الروائى الحبير ذو الباع الطويل والذى نادراً ما يلجأ إلى الصدفة فى رواياته السابقة — يحاول فى « الحب تحت المطر » أن يوضح لنا أن عامل الصدفة يتحدد بنوعية قرارنا

تجاهه اذ إنه ليس دائما حتمية قدره لا مفر من تجنبها أو تغييرها أو إعادة تشكيلها . فمثلا نجد الصدفه التي غيرت مجرى حياة مرزوق أنور - أحد الشخصيات الرئيسية في الرواية - والتي حولته من مجرد موظف ذاهب ليستلم عمله في المنطقة التعليمية ببني سويف الى نجم سينمائي يشار اليه بالبنان في كل مكان . هذه الصدفه كان يمكن أن تفقد فاعليتها تماما اذا كان قرار التشخيص يرفضها ، ولكن نظرا للموافقة العاجله لها على قبولها فقد أثرت على مستقبلها لدرجة تدميره ، بل أن نفس الصدفه التي جعلت المخرج السينمائي محمد رشوان يكتشف مرزوق أنور ، هي التي أدت الى مقتله في النهايه على يد الدكتور علي زهران شقيق منى التي حاول أن يوهبها بتقديمها الى الشاشة كما قدم مرزوق أنور من قبل . ولكنه كان ذئبا في ثياب مخرج .

وكانت الصدفه ذات فاعلية درامية أيضا في تشكيل مصير الشخصيات وتوجيه دفة الأحداث نظرا للقرارات السريعه التي تصدرها الشخصيات دون تفكير متأن ، وهذا بدوره يرجع الى أحوال المجتمع المضطربة التي لا تمنح الفرصة الهادئة للشخصيات لكي تقرر مصيرها بعد دراسة وافيه لظروفها الذاتية وعلاقتها بالظروف الموضوعية للمجتمع ، فالأحداث اللائحة والإيقاع السريع والتمزق الداخلي والتوتر النفسي والتناقضات الاجتماعية ، كل هذه الخلفية الديناميكية العنيفة هي السبب الكامن وراء انقياد الشخصيات لما تأتي به الأيام ، فقرارات الزواج والطلاق وفسخ العلاقات وتغيير المستقبل والهجرة والقتل وكل القرارات الحسيرة تتخذ بنفس الطريقة التي تتخذ بها الشخصية قرارا بالذهاب الى السينما أو شراء جريدة يومية مثلا . فقرار مرزوق أنور بالموافقة على الإشتغال بالسينما منع الكاتب فرصة كبيرة لكي يبلور دراميا ما قالتة سنية أنور بخصوص المصادفات المربعة التي تقلب الأمور في السينما ، فقد تحول الوسط السينمائي الى تكثيف درامي مصفر لكل مفاجآت المجتمع المعاصر وتقلباته .

وإذا طبنا المقاييس التقليدية في النقد على استخدام نجيب محفوظ لعنصر الصدفه لقلنا أنها تسببت في خلخله البناء وانهاك حيويته واضعاف اتساقه ، ولكن القضية ليست مجرد مقاييس مسبقة ومقدسة تنصف في رفضها على كل الأعمال الأدبية دون استثناء ، ولكن القضية أنه لا بد أن يكون لكل شيء في الرواية وظيفة درامية . وينطبق هذا على الصدفه التي يرفضها النقاد دون تفكير ، فإذا كان هناك من المبررات الفنية والضرورات الدرامية ما يحتم استخدامها فلا مانع من ذلك ، ويبدو أن نجيب محفوظ

قد أدرك هذه الحقيقة جيدا بحيث استخدم الصدفة دون تحفظات تجد من انطلاقا الخلق الفني عنه . وغالبا ما كانت الشخصيات تندم على رضوخها لمثل هذه المصادفات عندما تتكشف لها حقيقة الأمور ، ولكن غالبا ما يأتي الندم بعد فوات الأوان ، ومن هنا كانت المسحة المأساوية التي تغلف معظم الشخصيات والأحداث وهي المسحة التي تجعل نجيب محفوظ يقترب كثيرا من دائرة الواقعية النقدية التي تعتقد أنه من الصعب العثور على الخلاص في هذا العالم المضطرب ، ولكنه لا يأخذ منها المسحة التشاؤمية التي ترى أن العالم قائم على الشر أما الخير فيوجد فقط في أخيلة المثاليين . فرواية « الحب تحت المطر » تنتهي بأبو النصر الكبير - أحمد رجال المقاومة الفلسطينية - وهو يقول لصفوت مرجان :

« القضية ممتدة في الزمن وليست بقضية هذا الجيل وحده ، ولا بأس أن يتقرر في لحظة زمانية ولضرورة أقوى منا مؤقتا التضحية بمجموعة باسلة من العرب في سبيل صالح العرب ككل ، ولكن الكلمة النهائية ستظل سرا مقدسا في طوايا الغيب ، كما سيظل ميلادها وهنا بالإرادة ، فاما إن نموت غير مأسوف علينا ، واما أن نحيا حياة كريهة كما ينبغي لنا ، » (ص ١٩٥ ، ١٦٩)

هذه هي الجدلية الحتمية بين الانسان والزمن والتي تحكم الصراع الدرامي بطول الرواية وتمنحه هذه المسحة التراجيدية ، فالضرورة المؤقتة تحتم التضحية ببعض الذين يقفون بين شقي الرشى في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخ الأمة ككل ، فلا خلاص بدون تضحية ، ولا ميلاد بدون ارادة تصر على بلوغ الهدف مهما كانت التكاليف والتضحيات . ولقد اختار نجيب محفوظ مضمونه من هذه المرحلة بحيث أحال روايته الى قطعة متجسدة من القلق والتمزق الاجتماعي ولكنها لا تبث فينا التشاؤم والاستسلام ، بل تحرص على عنصر التطهير المصاحب للاحاساسات التي تثيرها التراجيديا فينا ، فالجنة قادرة على صقل الجوهر الانساني داخلنا اذا وقفنا موقف الندم من عصرنا ، أما ضعاف النفوس فلن يستطيعوا الهرب بجلدتهم كما قد يقرأ على بالهم ، فالتيار جارف وقادر على احتواء الجميع بصرف النظر عن الاختلاف في نوعية المواقف . حتى الدكتور على زهران الذي قرر الهجرة الى الولايات المتحدة لأنه فقد إمله في الحصول على البعثة العلمية التي كان ينتظرها ولم يلق سوى الماطلة ، نجده يتورط في جريمة قتل المخرج السينمائي محمد رشوان الذي حاول الاعتداء على أخته منى ، ويدخل السجن كجرم قاتل بعد أن قضى على مستقبله وطموحه وآماله قضاء مبرما .

ولكى يبلور نجيب محفوظ مدى الآلام والعذابات التى نهش المجنم من الداخل فانه يلجأ الى الميلودراما ويحاول توظيفها درامياً كما فعل من قبل بالنسبة لعنصر الصدفة رغم عدم رضا النقاد عن كلا العنصرين . فالميلودراما هى الوصف أو التجسيد المبالغ للمأساة لدرجة التركيز على أحاسيس الرعب فقط وإهمال المشاركة الوجدانية التى تحتتمها التراجيديا بين القارىء، والتراجيديا . يتجلى هذا العنصر الميلودرامى فى وصف نجيب محفوظ للأسلوب الذى قتل به الدكتور على زهران المخرج محمد رشوان دون أن يهدف الى القتل ولكن هدفه كان النار من أجل كرامنه وكرامة أخته :

« اتجه الدكتور على زهران نحوه فى هدوء، أيضاً على ضوء المصباحين المفلوسين فى أعلى المدخل فالتفت الرجل اليه فى غير اهتمام ، ولعله توقع أن يسمع كلمة إعجاب أو اقتراح من نوع ما يتصل بعمله . ودون أن يتفوه الدكتور بكلمة ركله فى بطنه بكل قوة عضلاته وأعصابه ، انطلق من فم محمد رشوان خوار ، حملقت عيناه ، ثم تهاوى ساقطاً على وجهه . حدث ذلك بسرعة خاطفة حتى ذهل مرزوق أنور فتجمد كتمثال . وخرج من ذهوله صائحا :

— أنت مجنون ؟

وأقبل البواب مهرولاً ، وتجمع بعض سائقي السيارات ، أحاط بعضهم بالدكتور وانحنى الآخرون على الأستاذ الملقى . وصاح الدكتور على زهران يخاطب الرجل الملقى أمامه .

— أنا شقيق منى زهران يا وغد ..

فانقض عليه مرزوق أنور حتى قبض على عنقه وهو يهتف :

— أنت مجنون ؟ .. لن تفلت من يدي ..

فنزع يديه بفضب وهو يصيح :

— انه وغد يستحق التأديب ..

وارتفع صوت من بين العاكفين على الرجل الملقى وهو يقول :

— مات الرجل .. اقبضوا على القاتل ! » (ص ٧٤ ، ٧٥) .

هذا العنصر الميلودرامى يساهم فى دفع عجلة الأحداث اللاهثة دون هوادة ، فالإيقاع السريع يسيطر على الشكل الفنى للرواية بصفة عامة

حتى النهاية ، فعندما تخبر سمراء وجدى عم عبده العجوز عن عملية الاجهاض التى أجرتها لابنته عليات بعد أن حملت سفاحا من سائح مجهول ذو لحية شقراء وشعر مصفور ، حتى عم عبده العجوز المتهالك نجده يندمج فى الايقاع السريع واللاهث للرواية :

« ها هو يصغى . وتتحرك شفتاه أحيانا . وها هي نظرتة الثقيلة تزداد قتامة . ها هو يقطب ويجتاح وجهه موجة سوداء . تراجع رأسه الى الوراء كأنما تلقى لكمة ثقيلة . سقطت السيجارة من يده . قدحت عيناه شررا . ندت عنه آهة ذبيحة محشرجة . ترنج كالنمل . وفجأة انقض على المرأة فقبض على عنقها بكلتا يديه وشده عليها بكل قوته . وفزع حسنى فصاح :

— لا ..

قام كالمجنون فارتطمت ركبته بالنارجيله فألقت بها على الأرض وقام عشماوى وهو يتساءل :

— ماذا جرى !

هرعا نحو الرجل وحسنى يتوسل اليه :

— انتبه لنفسك يا عم عبده ..

ولكن الرجل لم يفك قبضتيه الفولاذيتين حتى كانت المرأة بجثة هامدة » (ص ١٨١) .

هكذا يقع كل شيء فجأة دون مقدمات : القتل والزواج والجنس .. الخ ولكننا اذا نظرنا الى الرواية نظرة متفحصة لوجدنا أن كل المقدمات تكمن فى شخصية حسنى حجازى ، ذلك المصور السينمائى المرفه اللاهى الذى اتخذ من شقيقته الأسطورية مكانا لكل الملذات الحسية المتخيلة . فكان الرابطة التى تشد الشخصيات بعضها الى بعض ولا تتركها تسوء فى فراغات البانوراما الاجتماعية دون خط درامى مشترك بينها ، ودوره يشبه الى حد كبير الدور الذى قامت به زهرة من قبل فى « ميرامار » بحيث جعلت الصراع الدرامى ينبع ويصب فى بؤرة واحدة حتى لا يفقد الشكل الفنى وحدته العضوية . فالرواية تبدأ به عندما يؤكد لنفسه بأن الصراع الحقيقى فى هذه الحياة هو ما يقوم بين الحقائق والأساطير ، والجيل المطحون الذى يمثل عم عبده بدران لا يملك الا الكرامة والأسطورة ، ولذلك يظن حسنى حجازى أن الأسطورة هي التى تمنح معنى لحياة أمثاله ، ولكنه

عندما يعرف الحقيقة فسوف تصعقه ، وبالفعل فإنها تصعقه عندما يعلم
فى نهاية الرواية - عن طريق سمراء وحدى - أن ابنته عليات تمارس
الدعارة من أجل أى شيء تحصل عليه ، وتكون النتيجة أن يخون عم عبده
سمراء . ويشعر حسنى حجازى بأنه على الرغم من أنه كان محور الرحي
التي تطحن كل الشخصيات فى الرواية إلا أنه لم يكن له أى اختيار فى
هذا ، على العكس فقد كان يكن لها كل المودة والمحبة والاهتمام ، ولكن هناك
من القوى الكونية ما يسخر الإنسان من أجل القضاء على أعبابه . ولذلك
فنحن نحس بإقاعات القدر الرهيبة رغم أن مضمون الرواية قد يبدو
اجتماعيا مباشرا لأول وهلة . فعندما كان عم عبده يفاخر بأن ابنته عليات
تقوم بالصرف على نفسها وملابسها وكتبها من جراء اشتغالها بأعمال الترجمة
لم يكن يعلم الحقيقة التي صمقته أخيرا ، فقد كانت عليات من ضمن
الترددات على شقة حسنى حجازى وكان يقوم بالصرف على كل ما تحتاجه
من ضروريات وكماليات .

ولاهمية المغزى الدرامى للدور الذى قام به حسنى حجازى يركز
نجيب محفوظ على تيار الشعور عنده لنرى انعكاساته وخاصة عندما تستخدم
الأحداث ، فقد استغله نجيب فى إضافة البعد الفلسفى واليتافيزيغى الى
المضمون الاجتماعى كما استغله فى احتدام الصراعات بين الشخصيات
بسبب علاقته بها كلها سواء فى الماضى أو الحاضر ، وكثيرا ما كنا ندرك
خلال تيار الشعور عنده المعنى الدرامى لتتابع الأحداث والمواقف بهذا
الايقاع السريع والعنيف الذى قد لا يترك فرصة للقارئ لكى يحلل ويتأمل
وبالتالى فقد يسيء فهم الرواية وتذوقها ، ففى شخصية حسنى حجازى
كانت هناك ومضات ذهنية ألقت الضوء على الدوافع الكامنة وراء التصرفات ،
فعندما قدمت سمراء وحدى لتلقى فى وجه عم عبده بالنبا الرعيب نجد
المؤلف يقول :

« مضت الى ركن المقهى الأقصى فتبعها على الفور . شددت إليها
الأبصار . خمن حسنى حجازى ما وراء مجيئها بفزع . وتذكر وهو يخنتنق
أنها استبدلت على المكان بإرشاداته التي وردت ضمن حديثه بلا قصد .
انه محور الرحي التي تطحن مجموعة من البشر لم يكن لها طيلة حياته
إلا المودة . وثمة شر يوشك أن يحقق بالجميع ولكن بأنى حكمة يمكن دفعه ؟
التدخل من ناحيته يعنى افتضاح أمره ، وسيؤدى فى النهاية الى هتك
الستر عن البيت السحري . ولكن هل ينتفى الخطر اذا التزم بموقف
المشاهد ؟! وتخلص من الشلل أو هكذا خيل إليه . فتح فاه وقال محذرا :

ـ انها امرأة مجنونة ومخمورة !

ولكن أحدا لم يسمعه . لم يخرج الصوت من فيه . خذلته قواه فاحتواه العجز . لم تتحول عيناه عنهما . أوهف السمع ولكنه لم يسمع حرفا مما يقال . المرأة تهمس والرجل يصفي باهتمام شديد . وعشمارى ينظر ويصفي ولكن دون جدوى . وتأرجج المجلس بحسنى حجازى وغاص فى باطن الأرض وطار عشه السحرى فى الهواء على أجنحة الزبالية .
(ص ١٨٠ ، ١٨١) .

وبالإضافة الى التركيز بالسرد على المناظر الخارجية خلف الشخصيات والصراعات النفسية داخلها يستغل نجيب محفوظ الحوار إلى حد كبير يصل أحيانا إلى الحوار المسرحي الذي تنهض عليه مسرحية باكملها ، ففي بعض أجزاء الرواية يتوقف السرد تماما ليقوم الحوار بمهام متعددة منها التجسيد والتكثيف والتجريد والتحديد والتطوير ، ولا يعنى هذا أن المؤلف يهمل السرد الذي يعد التكنيك الرئيسى للرواية بصفة عامة ولكنه يرى أحيانا أن الحوار يقوم بدور أكثر درامية لأن الروائي لا يقوم بدور الوسيط بينه وبين القارئ ، فالشخصية لا تقول إلا ما تحسه تجاه الموقف الراهن وفى أقل ألفاظ ممكنة حتى لا تشتت الشحنة الانفعالية من جراء الاطناب والتطوير والتحليل المسهب ، فهذا التحليل المسهب يقوم به القارئ نيابة عن الروائي مما يوثق العلاقة بينه وبين العمل الأدبي لأنها تنهض هنا على التلقى والتحليل وليس التلقى وحده كما يحدث فى روايات التسلية السريمة . ولذلك فإن كثيرا من الأبعاد الممتعة تضيق من قارئ التسلية المتسجل أو المتثائب على حد سواء ، فالحوار قد يبدو سهلا وسريعا ومباشرا ولكنه فى خلفيته يضيف الكثير من الأبعاد الاجتماعية والنفسية والسياسية والدرامية إلى جوانب الشخصية ، وفى هذا يقترب كثيرا من الحوار المسرحي المكثف الذي لا يجد المؤلف المسرحي أداة فنية غيره لبناء مسرحيته وتطوير مواقفها ، فإذا حذفنا اللحظات السردية من الموقف التالى مثل « فهتف باسماء » و « فقالت بسرور » و « قال لنفسه » .. الخ فلن يتأثر الحوار ، فهذه اللحظات يمكن أن تكون ضمن توجيهات الإخراج التى يكتبها الكاتب المسرحي بين الأقواس قبل الحوار حتى يحدد للشخصيات الملامح النفسية والايقاع الدرامى للجميل التى ستنتطق بها الشخصيات ، فى الحوار التالى بين حسنى حجازى وصنية أنور متجدد مثلا من أمثلة عديدة سيطرت على الشكل الفنى للرواية بصفة عامة وجملته يستفيد كثيرا من تركيز الحوار المسرحي وتكثيفه ، تماما مثل الفنان التشكيلي الماهر الذى يشحن لوحته

بأخصب الاعمال وأغزرها مستعملا في نفس الوقت أقل عدد ممكن من ضربات الفرشاة وتحديد الخطوط والألوان • تقول سنية :

« - يخيّل الى كثيرا أن جميع النساء اللاتي يمررن من شارع شريف
أنهن ذاهبات الى شقتك أو راجعات منها •

فقهقه حسنى حجازى وقال :

« - جاحدة من تحدثها نفسها بالسخرية من هذه الشقة •

« - أنت ترى أنني جئت بكل احترام لأودعها •

فهتف باسمها :

« - حتى أنت يا سنية !

فقالت بسرور :

« - جاء دورى يا قبصر •

« - حدثنى عنه أبوه ، انه جندى ، اليس كذلك ؟

« - بلى ••

« - اقرأ فى وجهك الرضى •

« - شاب لطيف وجذاب •

« - وهكذا قررت هجر العرش كصديقتك عليات !

« - انى أحب من يرغب فى الزواج منى ! » (ص ٢٧) •

عندئذ ينتقل نجيب محفوظ الى ومضة سريعة داخل تيار الشعور
عند حسنى حجازى حتى تتكامل شخصيته من الداخل والخارج في آن
واحد ، ولكنها ومضة سرديّة لا تستغرق أكثر من لحظة بمدى الحوار
بكل ثقله الدرامى :

« وقال لنفسه ان المرأة مثال الحكمة وأنها المخلوق الوحيد الذى
يستحق أن يعبد ، ولكنه قال لها مداعبا :

« - اذن فهى المصلحة ••

فقالت بعجلة واهتمام :

« - لقد أحببته ، صدقنى •

« - أنت مصدقة ولكنى سأسف كثيرا لغيابك •

— لن تذوق فى هذه الشقة الوحدة أبدا ..

— ولكنها مكان عبور ليس الا ..

— انه شعار يصلح لآى مكان ، (ص ٢٧ ، ٢٨) .

من هذه الدلالة الدرامية لشخصية حسنى حجازى وشقته الأسطورية كما يجسدها هذا الحوار شبه المسرحى فى تركيزه وكثافته ، فى الحوار تتبلور الشخصية الدرامية كما تتجسد الخلفية الاجتماعية أيضا بحيث يستحيل الفصل بين الاثنين لأنهما يشكلان نفس النسيج . وفى الواقع فنحن لا نستطيع أن نفرض المنهج الحوارى على الكاتب المسرحى أو أن نجبر الكاتب الروائى على الالتزام بحدود المنهج السردى لأن الفن لا يحتمل هذه الحدود المصطنعة أو التصنيفات المتصفة . فالكاتب المسرحى له الحق فى استخدام المنهج السردى اذا كانت مسرحيته تستدعى ذلك وهذا المنهج قديم قدم المسرح الاغريقى منذ سوفوكليس وايسكلوس ويوربيديس وأريستوفانيس الذين استعانوا بالكورس والرواة للتعليق السردى على الأحداث الجارية على المسرح وتوضيح دلالاتها للجمهور ، بينما نجد روائيين عديدين يعتمدون الى حد كبير على الحوار المسرحى وخاصة هؤلاء الذين يابون أن تكون مضامينهم مجرد سرد لمغامرات أبطالهم والمآزق المرحجة التى يقعون فيها ، فكلما توغللت الرواية فى النفس البشرية ، وجدت أن الحوار خير وسيلة درامية فعالة للكشف عن هذه النفس بكل صراعاتها ومتناقضاتها، والربط بينها وبين الخلفية الضاغطة عليها والمؤثرة فيها ، فمثلا بعد أن تتجسد الحياة كلها فى المفهوم الرمضى لشقة حسنى حجازى كمكان للعبور الى عالم آخر ، نجد حسنى حجازى يتراجع الى الكنبه الاستديو ليجلس عليها ويفغض عينيه قليلا ثم يقول لسنية :

« — زرت الجبهة أخيرا ضمن وفد من المصورين السينمائيين ، والتقطت صورا لبورسعيد شبه الحالية . هل سبق لك أن شاهدت مدينة خالية ؟

— كلا .

— كالحلم الرعب ! » .

هكذا يربط الحوار الشخصية الدرامية بالخلفية الاجتماعية من خلال التفاعلات النفسية التى تحدث بفعل ضغط الخلفية على الشخصية ، وهذا يعنى أن الخلفية لم تكن مقحمة بل جاءت مناسبة ضمن النسيج النفسى الذى يتحكم فى تصرفات الشخصية وأفكارها ، وخطا الاقحام المتعل

يتعرض له كثير من الروائيين الذين يتخذون من المجتمع المعاصر مضمونا لرواياتهم ، فنظرا للضغط النفسى الذى يمارسه المجتمع بكل صراعاته الاجتماعية وتناقضاته السياسية وآثاره الاقتصادية على الكاتب الروائى فانه يضطر فى بعض الأحيان - ولو بطريقة غير واعية تماما - أن يحيل روايته الى تسجيل مسطح للأحوال الاجتماعية السائدة ، أى أنه على استعداد لاستخدام الفن كمجرد وسيلة فى خدمة المجتمع . وبذلك يبيع لنفسه أن يحطم كل القيم الجمالية من أجل إبراز رسالته الاجتماعية ، وهو بهذا يخرج من ميدان الفن الى مجال علم الاجتماع ، لأن عمله الفنى لا يتبر فى أنفسنا التجربة الجمالية التى تهز الوجدان بقدر ما يحتوى على معلومات ووثائق اجتماعية وتاريخية تصلح لكى تكون مادة خام لدارسى الاجتماع والتاريخ . ولقد حاول نجيب محفوظ تجنب هذا الخطأ بقدر استطاعته فى « الحب تحت المطر » عن طريق الاهتمام بإمكانيات الشكل الفنى وضرورات الخلق الدرامى ، وخاصة أنه وقع فيه بطريقة واضحة فى روايته السابقة « المرايا » .

وبالإضافة الى إمكانيات الحوار المسرحى فقد استغل نجيب محفوظ المنهج السردى المتمثل فى تيار الشعور عند الشخصيات المحورية وبالذات شخصية حسنى حجازى التى جسدت المفهوم الإنسانى للأدب الى حد كبير ، فهو مزيج من الخير والشر يستحيل فيه تحديد هذا من ذاك ، فكلما كان يتردد على مقهى الانشراح الذى يعمل به عم عبده أبو عليات كان يتساءل فى نفسه كيف يواجه رجل مثل عبده بدران أعباء الحياة الفاحشة الغلاء بأسرته الكبيرة ؟ كيف تتوازن ميزانيته المحدودة ولو اقتصر الطعام على الحبز ، والكساء على مخلفات سوق الكانتو والمسكن على بدروم ؟ وأولاده مع ذلك تلاميذ فى المدارس ، واثنان منهم - إبراهيم وعليات - أما تعليمهما الجامعى ، فأى معجزة تحتل القيام بكل هذه الواجبات ؟ بينما نجد حسنى حجازى يقول لنفسه أن ما ينفقه فى ليلة يكفى لاعالة أسرة بضعة شهور ، ومع ذلك فهو لا يخلو من تذمر ، وإذا مر شهران دون عمل فى فيلم طويل أو قصير تولاه القلق بينما ينطلق كيانه عم عبده بالهدوء الثقيل ، ولناخذ القطعة التالية من وجدان حسنى حجازى لئرى كيف تبرز تناقضات الخلفية الاجتماعية من خلاله دون أى تدخل شخصى من الكاتب :

« واقنعتني عليات بأنها تحافظ على المظهر اللائق بفتاة جامعية بفضل النقود التى تربحها من الترجمة فصدق الرجل الطيب ولم يخاطر بباله أن نقوده هو ~~هو~~ من النقود التى تسهم فى تربية كريمته ! ، آه .. يوم عرف

عليات عرف أنها كريمة عم بدران ، ودخله قلق ، وشيء من مناقشة الضمير ، ولكنه قتل وسأوسه بعقله البارد وقال انه لا يؤمن بذلك كله . ولم يتزحزح احترامه لمليكات . وقال عليهم اللعنة فهم يقبسون الضمير والظلم والاستعباد وينقلبون أسودا فاتكة في وجه الحب والنور .

وهم أن يسأل عم عبده كيف يواجه الحياة ، ولكنه سرعان ما أقلع عن فكرته خشية أن يفسد عليه هدوء جلسة نصف الليل أو أن يشجعه سؤاله على استجداء مساعدة أو طلب سلفة » (ص ٣١) .

وتيار الشعر هذا يطفو على سطح السرد الروائي كلما احتاج الشكل الفني الى الربط أو التجسيد أو التأكيد أو التكتيف أو التركيز أو التعليق حتى لا يضل القارئ بعيدا عن المغزى الكامن وراء الأحداث والتصرفات وحتى لا ينحاز الكاتب الى جانب دون الآخر . فالشرط الأساسي الذي يجب أن يتوافر في أى كاتب هو الموضوعية الشمولية التي تستوعب الحياة كلها بكل تناقضاتها في كيان واحد متجسد . كل هذا يجسده نجيب محفوظ في شخصية حسنى حجازى الذى يقول لنفسه :

« ما أشتق ما تطالبنا به الحياة ، الضعف والقوة ، الحماقة والحكمة ، النعومة والحشونة ، الجهل والعلم ، القبح والجمال ، الظلم والعدل ، العبودية والحرية ، وأين أنا من هذا كله ؟ لا همة ولا موقع يصلح للعمل ولا بقية من عمر ، ولكنى أحبك يا مصر لمعدرة اذا وجدتني مع حبك أحب الحياة في ساعات وداعها الحقاء » (ص ٩١) .

هذه هي خصائص المذهب الانساني في الأدب ، وهو المذهب الذى يرى الانسان مزيجا من الملائك والشياطين ، فهو يحب وطنه ويحب ذاته في نفس الوقت حتى لو تعارض حب هذا مع ذاك ، ولذلك فالصراع الدرامي الذى ينهض عليه الشكل الفني يعتمد على مستويات عدة ، فهو صراع بين الذات والموضوع ، بين القديم والجديد ، بين اليأس والأمل ، بين اليمين واليسار ، بين الرجعية والتقدمية ، بين القومية والعالية ، بين الشرق والغرب . . . الخ . وهذه المستويات المتعددة أخصبت الشكل الفني بإضافة الكثير من الخطوط المتوازية والمتداخلة والمتعاضدة بحيث زادت الأبعاد المختلفة للمضمون وتعمقت الى الحد الذى لمسنا فيه مأساة الانسان المعاصر وسط كل هذا الضجيج الاجتماعى المؤقت ، فقد ربطت موجات القلق المتتالية الشخصيات بالخلفية ، وتعددت مستويات هذه الموجات بحيث لم يصب الشكل الفني بالرتابة أو التكرار . ولا شك فإن أعلى

موجة تمثلت فى عملية الاجهاض التى قامت بها سمراء وجدى لعليات عبده
مما يدل على أن المجتمع كان يمر بحالة اجهاض عامة ، ولكن نجيب محفوظ
لا يلتزم بالنظرة اليانسة الضيقة بل ينطلق الى آفاق المستقبل اعتمادا على
الفكرة التى تقول أنه كلما اشتد التفسخ والانحلال كان هذا ايذانا بالفجر
الجديد ، وهذا يتضح فى ثنايا الحوار بين عسماوى وبياع الفلافل الذى
يكلمه عن الفدائيين المصريين الذين تسللوا الى خطوط الاسرائيليين ودمروها
كمقدمة رائعة لزحف الجيش ثم ترتفع النخمة فى نهاية الرواية على لسان
أبى النصر الكبير أحد رجال المقاومة الفلسطينية الذى يؤكد أن ميلاد أية
أمة رهن بارادتها ، وكان الشكل الفنى لرواية « الحب تحت المطر » كان
يرمض بانتصارنا العظيم فى ٦ أكتوبر ١٩٧٣ دون أى تدخل من الكاتب،
وهذا يدل على نجاح الرواية فنيا رغم التزامها الشديد بقضايا المجتمع
المعاصر .

خاتمة

بعد هذه الرحلة الشائقة التي استغرقت ثلث قرن من الزمان يجد القارئ ان الغرض من هذه الدراسة هو بيان أن شكل الرواية الفنية ضرورة جمالية وعضوية لأنه الطريقة الوحيدة لمنح العمل الفني شخصيته المستقلة به والتابعة من جزئياته وبدون الشكل تفقد الرواية معناها وشخصيتها وفي هذه الحالة لا نعدّها أدبا وإنما مجرد اعترافات أو خواطر أو مذكرات شخصية، أو غير شخصية للكاتب ولحسن الحظ استطاع نجيب محفوظ أن ينجو من الفخ الذي طالما وقع فيه أدباء وكتاب كثيرون قبله من أمثال المنفلوطي والمازني والعقاد وطه حسين وجورجي زيدان ٠٠

ولذلك لم يحاول نجيب محفوظ أن يفرض وجهة نظر شخصية على أحد المواقف أو الشخصيات بل ترك العمل يشكّل نفسه بنفسه ٠٠ ويبدو ذلك واضحا في حديثه مع الناقد فؤاد دارة في مجلة « الكاتب » (العدد الثاني والعشرون - يناير سنة ١٩٦٣) بمناسبة العيد الذهبي لنجيب محفوظ ٠٠ (ص ١٨) :

« فؤاد دارة : أذكر أنني سمعت ناقدا كبيرا يصفك في ندوة بأنك مؤرخ أكثر منك فنانا ، لأن أعمالك خالية من وجهة نظر معينة تعرض من خلالها الأحداث والشخصيات ٠٠ وكان يشير الى الثلاثية بالذات ٠٠ ما رأيك في هذا الوصف ؟

نجيب محفوظ : وهل يعرض المؤرخ التاريخ بغير وجهة نظر ؟ ٠٠ أين هو هذا المؤرخ ؟ ليس هذا هو الفارق بين المؤرخ والفنان ، فالمؤرخ

باعتباره عالما يدرس التاريخ كظواهر عامة ويورد من الحوادث والشخصيات ما يؤيد هذه الظواهر ويفسرها ، أما الفنان فيعبر عن الحياة عن طريق العلاقات الخاصة بين شخصيات عادية من أفراد الشعب ، والأحداث التاريخية بالنسبة اليه ليست أكثر من عوامل ثانوية تؤثر في الشخصيات .

التاريخ أساسا علم من العلوم يعرض لمختلف الظواهر باعتبارها ظواهر اجتماعية ويحللها ويفسرها . . الى آخره ، بخلاف الفن الذى لا تظهر فيه هذه الظواهر العامة الا من خلال مخلوقات خاصة .

وأستطيع أن أضيف أنه لا يوجد مؤرخ بلا وجهة نظر ، فى حين أنه قد يوجد فنان بلا وجهة نظر ، فيكتفى بالتعبير المباشر عن التجارب دون أن يكون وراء هذا التعبير فلسفة معينة . .

وبالنسبة للثلاثية أعتقد أن فيها وجهة نظر مؤكدة ، تجدها فى خط سير معين للأحداث يمكن تلخيصه فى كلمتين بأنه الصراع بين تقاليد ضخمة ثقيلة وبين الحرية فى مختلف أشكالها السياسية والفكرية ، وتنتهى الثلاثية بمطف معين لا يصعب على أى قارئ ولم يصعب على أى ناقد تبينه .

ووجهة النظر فى العمل الفنى تعرف بالاحساس ، اذ ما أسهل التعبير المباشر عنها ، ولا أعتقد أن أحدا قرأ الثلاثية دون أن تتركز عواطفه فى شئ معين واضح .

وهكذا يتضح لنا أن نجيب محفوظ استغل أدوات الشكل الفنية فى إثارة احساسات معينة لدى القارئ تجاه أعماله دون التصريح بوجهات نظر معينة كما فعل من سبقوه الذين اعتقدوا أن الأسلوب المباشر هو الطريق الوحيد المؤدى الى ميدان الفن الفسيح ونسوا أن العمل الفنى عبارة عن كائن معقد تحكمه العلاقات العضوية التى تربط الجسم الحى وتمنحه الحركة الجمالية .

تلك هى الإضافات الجديدة التى أضافها نجيب محفوظ الى الأدب العربى عامة والرواية العربية خاصة . . عن طريق الشكل الفنى الذى ابتدعه بما يتضمنه من شخصيات تنبض بالحياة وحوار منطلق يكشف ملامح الشخصيات الداخلية والخارجية ومواقف درامية ذات أبعاد عميقة نضيف خصوبة وثراء للشكل العام لأعماله فى ذلك الشكل الذى تميز

بالتكثيف التعبيري ، والرمز الموحى ، والصور الحسية والخط الدرامي الواضح . كل هذا يندمج ويتفاعل داخل توليفة درامية رائعة تساعد الشكل الفني على النمو والتطور والتفاعل من داخله شأنه في ذلك شأن كل جسم حي . .

ولذلك خلت معظم أعماله من التواءات الزائدة والمنحنيات الجانبية التي تعتور جمال المعمار الفني وذلك لأن نجيب محفوظ تعود أن يطلق في أعماله من نقطة البداية دون أن يضل الطريق بل تحكم في مجرى الخطوط بما يتمشى مع المنطق الفني لمضمون الرواية وترك الشكل يتفاعل في حرية وجمال مع المضمون لكي يشكل الاثنان كلا واحدا متماسكا حيا عضويا . .

من هنا كانت أهمية « قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ » التي أثارها هذه الدراسة في ضوء جديد تابع من أعمال نجيب محفوظ نفسها دون التأثير بالأحكام التي صدرت من قبل على أعمال نجيب محفوظ . . إذ أن النقد ليس من مهمته إصدار أحكام الأدانة والبراءة ولكن مهمته تحليل العمل الفني إلى عوامله الأولى والكشف عن مدى توفيق الكاتب في ادماج هذه العوامل بعضها إلى بعض لحلق العمل ذاته .

ومن الجلي أن نجيب محفوظ قد وفق توفيقا كبيرا في ادماج هذه العوامل وصورها في كل متكامل مما يضعه حقا في مصاف الرواد الأول الذين أضافوا إلى الأدب العربي إضافات خصبة وثرية . تخلدهم على مر العصور والأزمان .

والدليل على خصوصيته أنه مازال قادراً على العطاء والاستمرار . فقد نشر بعد هذا روايات متتالية هي : « الكرنك » و « حكايات حارتنا » و « قلب الليل » و « حضرة المحترم » و « ملحمة الحرافيش » و « ليلة من ألف ليلة » و « أفراح القبة » و « يوم قتل الزعيم » و « العائش في الحقيقة » و « أمام العرش » و « حديث الصباح والمساء » و « صباح الورد » و « قشتمر » ، وكلها تعمق المجري الروائي الذي يجمع الخطوط الاجتماعية والنفسية والميتافيزيقية في وحدة لا تحرف الانقسام . ولا غرو في ذلك فقد استطاع نجيب محفوظ أن يحتل مكانة الرائد للرواية العربية بعد كفاح في زاد على نصف قرن من الزمان ، وأن يصبح أول أديب عربي يفوز بجائزة نوبل للآداب لعام ١٩٨٨

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٧٥٤٧ - ١٩٨٨

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ١٩٦٤ - ٤

هذا الكتاب

هذه هي الطبعة الثالثة لهذا الكتاب ، وهي تصدر كطبعة تذكارية بمناسبة فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للأدب لعام ١٩٨٨م وهذا الكتاب له دلالة خاصة بالنسبة لنجيب محفوظ إذ أنه أول كتاب يصدر عنه ، وكان ذلك في أغسطس ١٩٦٦م أما ما كتب قبل ذلك فكان مجرد مقالات في الصحف ودراسات في المجلات الثقافية . وهي مقالات ودراسات ركزت على المضمون الاجتماعي عند نجيب محفوظ لدرجة أن بعضها وصفه بأنه (كاتب البرجوازية الصغيرة) والبعض الآخر اعتبره (روائي المسح الاجتماعي) أو (قاص الرواية التسجيلية والفوتوغرافية) .

من هنا كان السبب في صدور هذا الكتاب ليثبت أن ماسوف يتبقى من نجيب محفوظ للتاريخ هو دوره وإنجازه كفنان روائي من الطراز الأول ، ولذلك ركزت هذه الدراسة النقدية على تحليل قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ، وبعدها تتابعت الدراسات التي تناولت بالتحليل الجوانب الأخرى لهذا الإنجاز الفني الأصيل الذي أكدته في النهاية لجنة منح جائزة نوبل للأدب بعد أكثر من عشرين عاما من صدور هذا الكتاب لأول مرة .